



# Historia del Arte

CUADERNILLO GUÍA



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
**ARTES  
Y DISEÑO**

CURSO DE INGRESO

# 2021

Basado en el desarrollo de competencias



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
**ARTES  
Y DISEÑO**



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE  
**ARTES  
Y DISEÑO**

**DEPARTAMENTO DE PUBLICACIONES**

Diseño y Diagramación:

DI Claudia Grebenc

DI Irene Diez

MENDOZA, OCTUBRE 2020

CURSO DE INGRESO

2021

CARRERA DE  
HISTORIA DEL ARTE

## **Universidad Nacional de Cuyo**

RECTOR

**Ing. Agr. Daniel Ricardo Pizzi**

VICERRECTOR:

**Dr. Prof. Jorge Horacio Barón**

SECRETARIA ACADÉMICA

**Ing. Dolores Lettellier**

## **Facultad de Artes y Diseño**

DECANO

**Prof. Arturo Eduardo Tascheret**

VICEDECANA

**DI Silvina Marcia González**

SECRETARIA ACADÉMICA

**Esp. Mariela Beatriz Meljin**

SECRETARIA DE EXTENSIÓN Y ARTICULACIÓN SOCIAL

**Lic. Alejandra Edith Bermejillo**

SECRETARIA DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

**Dra. Ofelia Beatriz Agoglia**

SECRETARIO ECONÓMICO-FINANCIERO

**Cont. Julio Contrera**

COORDINADORA INGRESO

**Mgter. Adriana María Piezzi**

ASESORÍA ESTUDIANTIL

**Sr. Pablo Sebastián Morón**

### **Direcciones de Carreras:**

---

CARRERAS DE ARTES VISUALES

**Mgter. Alejandro Iglesias**

**Prof. Dorka Fernández Burdiles**

CARRERAS DE CERÁMICA

**Prof. Adrian Manchento**

**Lic. Laura Mavers**

CARRERAS DE PROYECTOS DE DISEÑO

**DI Laura Beatriz Torres**

**DI María Florencia Castellino**

CARRERAS MUSICALES

**Mgter. María Gabriela Guembe**

**Lic. Andrea Zingaretti**

CARRERAS DE ARTES DEL ESPECTÁCULO

**Prof. Damián Belot**

**Prof. Ana Pistone**

CUADERNILLO DE  
INGRESO  
**2021**

CARRERA DE  
**HISTORIA DEL ARTE**

SUPERVISIÓN GENERAL:

**Secretaria Académica Lic. Mariela Beatriz Meljin**

COORDINACIÓN GENERAL DEL INGRESO:

**Mgter Adriana Piezzi**

COORDINADORA DEL INGRESO A

LAS CARRERAS DE ARTES VISUALES:

**Prof. Dorka Fernández Burdiles**

---

**MÓDULO 1:**

**Confrontación Vocacional Específica**

DOCENTE RESPONSABLE DE LA ELABORACIÓN DEL  
MÓDULO:

**Lic. Mariela Meljin**

**Prof: Marcela Zakalik y Ana Pistone**

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

**Zaida Gil Tarabay**

**Fernando Guevara**

**Sergio Rosas**

**MÓDULO 2 NIVELACIÓN:**

**A. TRAMO COMPRENSIÓN LECTORA**

ELABORACIÓN Y PRODUCCIÓN DE LAS ACTIVIDADES  
DE COMPRENSIÓN LECTORA, CORRECCIÓN, MEDIACIÓN  
DIDÁCTICA Y SELECCIÓN DE TEXTOS:

**Autora: Celia Ruggeri**

**Mediación Didáctica: Sandra Inés Viggiani**

DOCENTES A CARGO DEL DICTADO DEL MÓDULO:

**Profesoras:**

**Zaida Gil Tarabay**

**Juliana Dolinsky**

**B. TRAMO ESPECÍFICO POR CARRERA:**

DOCENTE RESPONSABLE DE LA ELABORACIÓN DEL MÓDULO,  
MEDIACIÓN, PROCESAMIENTO, CORRECCIÓN DEL MATERIAL  
DIDÁCTICO Y DICTADO DEL MÓDULO:

**Lic. María Paula Pino Villar**

---

Desde la perspectiva de derecho, las identidades culturales y de género constituyen aspectos ineludibles a la hora de pensar una comunicación escrita inclusiva. Y ésta constituye una opción política que asumimos. No obstante, decidimos utilizar el lenguaje genérico, ya que desde el punto de vista normativo es el establecido.

---



## Índice

Carta de bienvenida Decano y Vicedecana _____	9
Carta bienvenida Secretaria Académica y Coordinadora Ingreso __	11
Esquema Curso de ingreso _____	12
MÓDULO 1 _____	13
MÓDULO 2	
<b>a. Tramo Comprensión lectora</b> _____	19
TEXTO 1: Ser artista _____	25
TEXTO 2: Postales del presente _____	29
TEXTO 3: La cerámica como resistencia cultural _____	32
TEXTO 4: Concepciones sobre la educación artística _____	39
<b>b. Tramo Específico por carrera</b> _____	43
1° ENCUENTRO: Introducción a la Historia del Arte _____	51
2° ENCUENTRO: Análisis formal de las obras de arte tradicionales: Pintura _____	55
3° ENCUENTRO: Análisis formal de las obras de arte tradicionales: Escultura _____	65
4° ENCUENTRO: Análisis formal de las obras de arte tradicionales: Arquitectura _____	76
5° ENCUENTRO: Enfoques, metodologías y herramientas para pensar el arte contemporáneo _____	83
6° ENCUENTRO: Acercamiento a la Historia del arte argentino __	87
OTRAS LECTURAS _____	105
ANEXO Glosario _____	123



Queremos acompañarte en este momento tan importante de la vida. Tener que elegir un camino, lleva a considerar múltiples aspectos relacionados con los deseos, los gustos, las pasiones, las posibilidades, el crecimiento personal y el de la comunidad, los consejos de familiares y amigos, el futuro, el campo laboral y todo aquello que se cruza por la mente y el corazón al momento de dar los próximos pasos hacia una próxima y crucial etapa educativa. Es por eso que ponemos a tu disposición nuestros mejores esfuerzos.

Decidir transitar el mundo de las Artes y el Diseño significa, en principio, ver la vida desde “lo sensible”, alimentar y mantener en todo momento el “espíritu creativo” que nos permite leer críticamente la realidad y actuar de múltiples y sorprendentes formas sobre ella. Es también expresar el mundo interior y compartirlo, pero también que el mundo que nos rodea nos conmueva y movilice para hacerlo propio y volverlo obra o proyecto en el espacio, en el tiempo, sobre un papel, en un transcurrir sonoro, en la materia esculpida o moldeada, en el cuerpo expresándose en un escenario, en los rastros emocionantes y emocionados de un pincel, en las más novedosas y humanas posibilidades de la tecnología. En fin... transitar las ilimitadas posibilidades del hacer y decir desde el alma.

Pero este campo de las Artes y Diseño, conlleva también una formación disciplinar técnica sólida, necesaria para que lo expresivo y sensible fluya libremente hacia donde tus ideas y desafíos propongan. Esta etapa de ingreso pondrá foco también estos aspectos, diferenciados gran parte de ellos según la carrera por la que hayas optado. Es importante que tanto nuestro esfuerzo como institución como el tuyo como futuro estudiante de la Facultad de Artes y Diseño, esté puesto en sentar estas bases sólidas para iniciar la formación y la vida universitaria.

Por último queremos contarte e invitarte a vivir esta nueva etapa, no solo desde la formación específica de la disciplina, sino también desde la riquísima experiencia de encontrarnos como ciudadanos comprometidos con la sociedad que sostiene a la querida Universidad pública, gratuita, inclusiva y de calidad, mediante diferentes momentos de estudio, investigación, actividades sociales y recreativas que seguirán construyendo conocimiento sobre nuestro pasado, reinterpretándolo en el presente y proyectando el propio futuro.

Bienvenido/a a formar parte de nuestra querida facultad, celebramos tus deseos de pertenecer a ella y estamos a tu disposición.

Saludos afectuosos.

Prof. Arturo Tascheret, Decano  
Prof. Silvina González, Vicedecana



## **Estimadas y estimados ingresantes:**

Queremos darles la más cordial bienvenida a la Facultad de Artes y Diseño.

Deseamos que ésta sea una buena experiencia y se sientan acompañados. Si bien por el momento no podremos encontrarnos y disfrutar la presencialidad en los edificios de la Facultad, confiamos en que a través de estos espacios que nos permiten las tecnologías y la virtualidad, podremos comunicarnos, llevar adelante el proceso del Curso de Ingreso y estos primeros pasos que supone el inicio en la carrera elegida. Al igual que para muchos de ustedes en el último año de la secundaria, la Pandemia por Covid19, conmovió nuestra salud, cambió nuestros hábitos, afectó nuestra economía, modificó nuestros planes y las formas de trabajo. Por ello queremos transmitirles nuestra intención de hacer todo lo posible para que se sientan parte de nuestra comunidad educativa, una comunidad comprometida con quienes eligen las artes y el diseño, formarse, trabajar, dedicar su vida a ellas. Asumimos esta tarea con mucha pasión aún en tiempo inciertos y con toda la responsabilidad que supone la educación universitaria en tanto bien público.

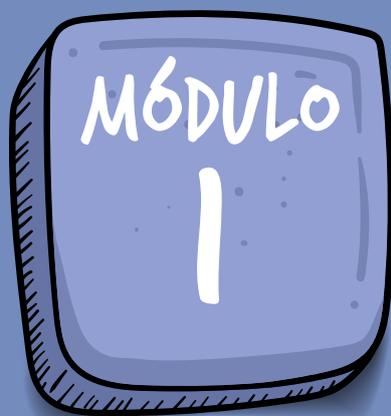
Es muy importante que estén atentos/as a nuestra **página web, redes sociales y al aula virtual**, que serán los espacios que nos reunirán y donde encontrarán la información para ir desarrollando cada actividad del ingreso y cumpliendo cada una de sus etapas. Hemos pensado y diseñado cada material para que sea accesible y claro, para que puedan comprender qué esperamos de ustedes en esta etapa para poder dar inicio a la carrera universitaria. Tienen a disposición un equipo para orientarlos/as y acompañarlos/as.

**¡Lo mejor en esta etapa!**

**Mgter Adriana Piezzi**  
Coordinadora Ingreso

**Esp. Mariela Meljin**  
Secretaria Académica





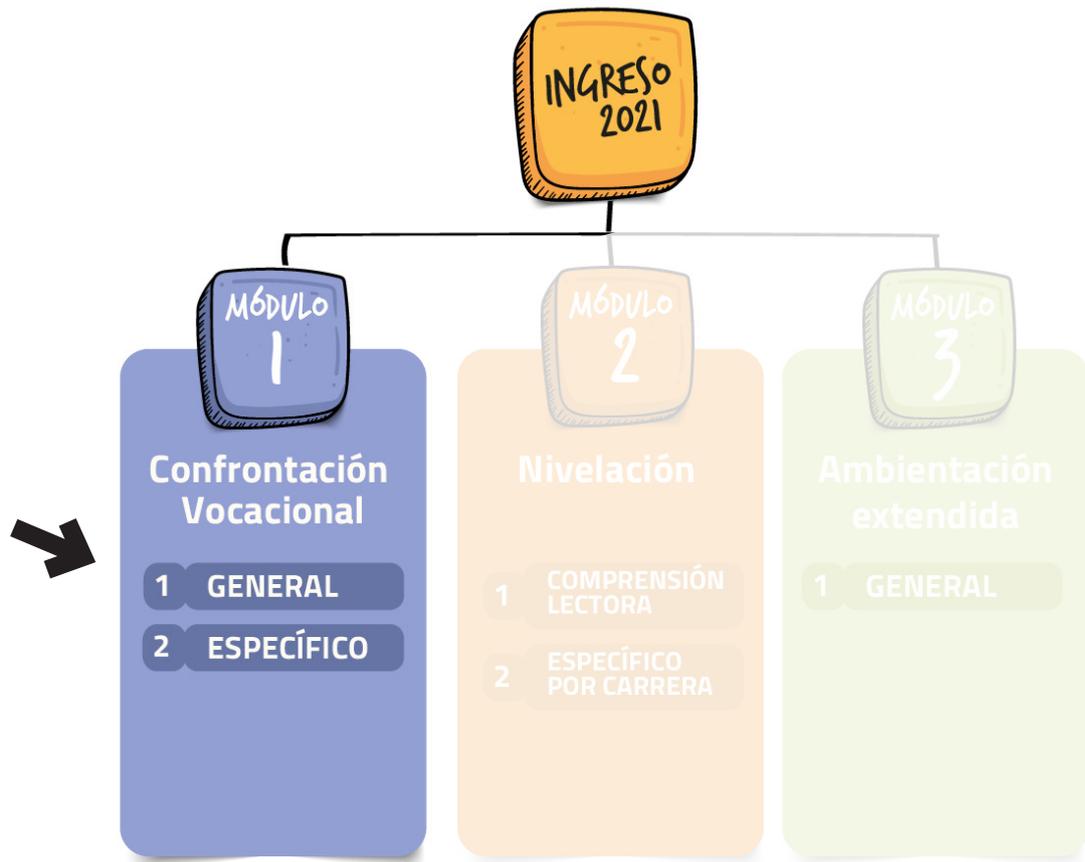
---

---

**CONFRONTACIÓN  
VOCACIONAL**

---

---





# Confrontación Vocacional

Se desarrollará en dos instancias:

## 1 General común

Observación de una presentación y bienvenida virtual del grupo de Carreras afines de la UNCuyo. Se subirá al aula MOODLE del Módulo de CONFRONTACIÓN VOCACIONAL a partir del **1 de noviembre** (consultar en el sitio web del ingreso) y en el momento de iniciar el cursado del mismo.

[LINK](#)

**Cursado común** a las Carreras de Artes y Diseño, Ciencias Sociales y Humanidades de la UNCUYO (familia de carreras).

En esta instancia podrás **compartir reflexiones y actividades** que tienen que ver con el ingreso a las carreras de Humanidades, Ciencias Sociales y Artes y Diseño (Facultad de Artes y Diseño, Facultad de Filosofía y Letras, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Facultad de Educación, Facultad de Derecho).

### En esta instancia podrás:

- Observar un video donde conocerás a las autoridades de las diferentes facultades y reflexionar sobre las ideas desarrolladas por los decanos en función de la elección de sus carreras, la mirada desde las Ciencias Sociales, Humanidades y Artes y Diseño y los mensajes a los ingresantes.

Si tenés alguna duda **NO DUDES EN CONSULTAR**  
en las siguientes **DIRECCIONES DE CORREO**

Facultad de Filosofía y Letras  
**ingreso2021@ffyl.uncu.edu.ar**

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales  
**ingresofcpys@gmail.com**

Facultad de Artes y Diseño  
**ingreso@fad.uncu.edu.ar**  
o **ingresofadunc@gmail.com**

Facultad de Derecho  
**cursodeingreso@derecho.uncu.edu.ar**

Facultad de Educación  
**ingresoeducacion@fed.uncu.edu.ar**

## 2 Específica por carrera

Del **24 de noviembre al 10 de diciembre** (se confirmará fecha) en nuestra aula virtual de MOODLE. Recordá acceder con tu usuario y contraseña consultando el mail que colocaste al inscribirte.

[LINK AULA MOODLE](#)

### Organización General:

- Requisitos de asistencia: 100%
- Cursado: común a todas las carreras.
- Evaluación: Predictiva - Global. Presentación y autocorrección de la totalidad de las actividades propuestas.

### Propósitos del módulo:

En este módulo se evaluarán las siguientes competencias transversales, teniendo en cuenta los indicadores de logros que siguen:

COMPETENCIA	INDICADORES DE LOGRO
Reflexionar grupalmente sobre la importancia de la elección vocacional de la carrera en la vida personal e identificar algunos de los factores que inciden en la elección de la carrera.	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Fundamenta su elección vocacional.</li><li>▪ Reconoce los factores que incidieron en su elección vocacional.</li></ul>
Conocer la oferta académica de la Facultad de Artes y Diseño y las competencias específicas requeridas para cada una de las carreras.	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Identifica las diferentes carreras que ofrece la Facultad de Artes y Diseño.</li><li>▪ Reconoce información y competencias específicas de la carrera elegida.</li></ul>

Además, queremos:

- Brindarte una cálida bienvenida
- Informarte
- Orientarte
- Aclarar las dudas que tengas o que te vayan surgiendo
- Que reflexiones acerca de tu elección y la fortalezcas
- Que sepas cómo organizarte en esta nueva etapa etapa (tanto en el Curso de Ingreso como a lo largo de la carrera que te propones iniciar).

**Por ello, el objetivo de este Módulo de “Confrontación Vocacional” es brindarte un espacio de reflexión; un espacio para volver a pensar sobre tus gustos, aptitudes, limitaciones, motivos y proyectos a futuro.**

Reflexionaremos sobre el rol del estudiante universitario para ingresar y permanecer en la Universidad.

En forma complementaria es necesario brindarte información sobre los alcances y límites de la carrera y diferenciarla de carreras afines, favoreciendo tu capacidad de discriminación, ayudándote a aclarar confusiones, a salvar dudas, fortaleciendo, de este modo, tu elección.

Para este último punto, **analizaremos las características y régimen de estudio de la carrera elegida**. Con el siguiente link podrás acceder a la **OFERTA EDUCATIVA** donde están enumeradas y descriptas todas las carreras de la Facultad. Si no accedes por el link, podés ingresar a [www.fad.uncuyo.edu.ar/oferta](http://www.fad.uncuyo.edu.ar/oferta) educativa.

[LINK OFERTA EDUCATIVA](#)





=====

**NIVELACIÓN**

=====

**Tramo Comprensión Lectora**

INGRESO  
2021

MÓDULO  
1

Confrontación  
Vocacional

1 GENERAL

2 ESPECÍFICO

MÓDULO  
2

Nivelación

1 COMPRENSIÓN  
LECTORA

2 ESPECÍFICO  
POR CARRERA

MÓDULO  
3

Ambientación  
extendida

1 GENERAL





## Nivelación

### 1 Tramo de Comprensión Lectora

Este tramo se cursa en el aula Moodle del **8 de febrero al 5 de marzo de 2021** según condiciones epidemiológicas. Fecha a confirmar.

[LINK AULA MOODLE](#)

#### **¡Bienvenidos!**

*Hola. Mi nombre es Celia Ruggeri y soy profesora en Lengua y Literatura. He sido la encargada de elaborar el tramo de Comprensión Lectora para el Ingreso 2021.*

*La profesora Sandra Viggiani ha colaborado conmigo en la selección y revisión de los textos de todas las Carreras de la FAD.*

*En esta propuesta te vas a **encontrar con un modelo de Comprensión lectora en tres simples pasos** que, además, va acompañado de una **grilla de autoevaluación** para que puedas ir monitoreando tus progresos y, en el caso de que lo necesites, puedas saber cómo ir mejorando.*

*También te encontrarás con **guías de cada uno de los textos** y, por último, una **evaluación** que servirá para monitorear tu comprensión lectora. En la evaluación, escogerás tus respuestas mediante la técnica de "Múltiple opción". La instancia de evaluación va acompañada de su correspondiente recuperatorio.*

*Lo importante de este proceso es que mejores tu comprensión lectora a partir del desarrollo de tu autonomía.*

*También tendrás la oportunidad de evaluar el material de Comprensión Lectora, con tus aportes, a fin de mejorar esta propuesta para próximas implementaciones.*

**¡Te deseo mucha suerte y espero que tu ingreso sea todo un éxito!**

*Profesora Celia Ruggeri*

*Elaboración y producción de actividades y evaluación*

## ¿Qué te proponemos en este Módulo?

El Módulo **Procesos de Comprensión Lectora** se dictará para todos los aspirantes de las Carreras de la Unidad Académica, a través del aula Moodle. (link en el inicio del capítulo).

Cuando ingreses al aula virtual, encontrarás un/a profesor/a tutor/a y todas las orientaciones necesarias para que puedas utilizarla.

Es importante que antes de comenzar hagas una **lectura de los textos**, pues te permitirá plantear tus dudas e inquietudes al profesor o intercambiar ideas con tus compañeros.

Este módulo tendrá una duración de 20 hs horas reloj.

### Durante este período trabajarás con:

a

Los **textos 1 y 2**, a través de las actividades de aprendizaje, evaluación y autoevaluación que te proponemos en el aula virtual Moodle, para la aplicación del Modelo de Comprensión Lectora.

b

Los **textos 3 y 4**, para que apliques, de manera autónoma, el modelo de comprensión que practicaste con los textos anteriores, a través de las actividades del aula virtual. El texto 3 es el que se utilizará para la evaluación y, el texto 4 para la evaluación recuperatoria, en caso de que no apruebes la primera evaluación.

c

Por último, cuando termines el tramo, deberás completar una **Encuesta de Calidad** para que evalúes la propuesta de Comprensión lectora que te ofrecemos. Tus aportes son muy importantes para mejorar las próximas implementaciones.

[LINK ENCUESTA](#)

## Propósito del Módulo

### Competencia: Comprensión Lectora

#### Indicadores de Aprendizaje:

- Aplica estrategias de comprensión a diversos textos de estudio, específicos de cada carrera.
- Relaciona el texto con los datos del contexto de producción identificando el sujeto productor o autor, las intenciones y destinatarios.
- Postula el tema del texto.
- Reconoce el sentido de las palabras y las frases.
- Establece las principales relaciones que organizan el desarrollo de los contenidos.
- Jerarquiza la información.
- Representa la información mediante esquemas adecuados.
- Asume una postura crítica ante lo leído.
- Se autoevalúa y controla sus propios procesos de comprensión.

## ¿Cómo será la evaluación de este Módulo?

La evaluación será **virtual, sincrónica**, a través del aula virtual Moodle.

Cada texto se rinde una sola vez, por lo que es importante que tengas todo tu material completo, ordenado y revisado antes de comenzar a rendir.



# Ser artista

*Mgter. Mónica Pacheco*

*Cátedra de Dirección Coral. Espacio Curricular Dirección Coral I  
Dedicado a los ingresantes a Dirección Coral, marzo de 2019*

Este escrito no va a servir para darte respuestas, sino para ayudarte a reflexionar sobre el arte y llenarte de preguntas, cuyas respuestas, si tenemos éxito, van a ser diferentes durante tu carrera, y podrías seguir respondiendo, de distintas formas, en distintas etapas de tu vida. Esa es la intención. Seguir intentando respuestas equivale a permitirse seguir creciendo. Aquí va la primera pregunta:

## ¿Ser artista es ser creativo?

Tal vez sí, pero esto depende de muchos factores. Un instrumentista que toca en la orquesta sinfónica es un artista, también lo es un cantante lírico que interpreta algún rol en la ópera o un actor o una actriz que interpreta algún personaje en un drama o comedia; sin embargo, ninguno de ellos crea la música que toca o el texto que dice al público. Un artista plástico, más allá de los materiales y técnicas que use, crea su propia obra. Entonces debemos considerar que existen artes temporales, tales como la música, el teatro y la danza, que se conformaron durante la Modernidad apoyadas en un trípode: creador, intérprete y espectadores o audiencia. La característica que tendremos en cuenta es que esas artes temporales necesitan de un intérprete (individual o colectivo) para convertirse en realidad actual. Tendremos en cuenta, además, que cuando el intérprete es colectivo existe un intérprete principal: el director que coordina la interpretación del colectivo, intentando recrear el texto del creador (sea éste compositor o dramaturgo).

Si pensamos en estos tres roles, propios de las artes temporales, inferimos lo siguiente: el creador o compositor es



*Mgter Mónica Pacheco. Foto: Natacha Ortega*

quien imagina la obra musical o teatral y la cristaliza en un papel, los intérpretes deben convertir esos signos en música que suene o en texto actuado en una representación teatral, para finalmente entregar esa producción a los espectadores o audiencia.

Otras artes, tales como la escultura y la pintura, que ocupan un volumen en el espacio, tradicionalmente se denominaron “artes espaciales” y suponen un creador que una vez que concluye su obra, la muestra a los espectadores o consumidores.

Si estás pensando que es más creativo que los demás artistas quien crea una obra, no es una buena respuesta. Para ser intérprete es necesario, también, ser creativo. No es fácil apropiarse del discurso del creador, componer un personaje y recrear los textos con convicción (traduciendo aquello escrito anteriormente por alguien más a discursos sonoros y/o corporales). Además, mientras más antigua es la obra, más lejos estamos de la época y la cultura que configuran el contexto de creación y esto supone, además de creatividad, una importante investigación.

Este modelo (creador, intérprete y audiencia), bastante académico, se ocupa en la actualidad para “recrear” interpretativamente obras creadas en el pasado y funcionó sin problemas hasta que en el Siglo XX sucedieron algunas cosas importantes que mencionaremos después. Decimos que el modelo es académico porque en la música popular siempre hubo cantautores o músicos que inventaron la

música que tocaron, así como también en el teatro popular siempre hubo actrices o actores que crearon su propio discurso verbal y/o corporal, además de actuarlo. Por ello, podemos afirmar que no obedecen al modelo tripartito académico y son creadores e intérpretes a la vez.

Sin embargo, debemos pensar que, aun teniendo en cuenta este modelo tradicional, una obra musical podría ser actualizada de múltiples maneras (modificando los instrumentos que tradicionalmente tocaban u otras formas de recreación), así como una obra teatral podría resignificarse actualizando la puesta (vestuario, luces, escenografía, contexto) o los discursos verbales o corporales (sustituyendo palabras que hoy no se utilizan por otras en uso, o bien, omitiendo textos que pueden sustituirse por signos “dichos” con el cuerpo). Lo mismo ocurre con aquellas obras “espaciales” que “ubicadas” de diversas maneras en el espacio, expresan nuevas ideas. Las obras reunidas (ordenadas de alguna manera especial) y apoyadas en determinados conceptos (tal como sucede con los proyectos curatoriales actuales) son capaces de “decirnos” cosas que antes pasaban desapercibidas u ocupaban espacios discursivos menos importantes.

A partir del Siglo XX todo en el arte cambió. En el teatro el rol pasivo que ocupaban los espectadores se quiebra con la caída de la cuarta pared que propone K. Stanislavsky<sup>1</sup>. Los actores y las actrices interactúan con el público de múltiples maneras, el público se integra a la obra, incluso creando textos. En la música, los creadores dejan partes sin componer sugiriendo o no alguna pauta al intérprete, o bien, dejan libradas al azar las partes constitutivas de obras incompletas, que Umberto Eco denomina “abiertas”. Existen ejemplos musicales que, tal como sucede con el teatro, permiten al público integrarse a la creación.

Por otra parte, desde las artes visuales aparecen movimientos que permiten al espectador generar o completar la obra o parte de ella, participando activamente en la creación, tales como los chorros

de pinturas lanzadas al río Mapocho en Chile por la gente (a instancias de algunos artistas), donde el agua del río termina de “armar” la pintura que lanza el público como una fuerte protesta en relación con la contaminación. Algunas de las esculturas creadas durante el Simposio UNCUYO de 2017 en nuestro campus son ejemplos de obras abiertas: una de ellas parecía esculpida a la mitad porque una de sus mitades presentaba una figura y la otra era solo la piedra original. Cada uno de los miles de espectadores posibles puede imaginar múltiples significados respecto de aquello que falta esculpir, pero también respecto de las formas esculpidas, ya que no son formas naturalistas, sino simbólicas.

Todas estas nuevas formas de “hacer” arte traen consigo quiebres y tensiones a los modelos tradicionales que deberíamos pensar, para crear al menos un par de respuestas. Inventando respuestas, aunque sean efímeras o precarias, seremos todos creativos.

### **¿Ser artista es entrenarse en una sola disciplina?**

La Modernidad se empeñó en dividir las artes a través de las disciplinas que cada una supone o “encierra”, al mismo tiempo las ciencias se fueron separando para asumirse en relación con un objeto determinado. Hoy sabemos que es una gran torpeza pensar que los seres humanos tenemos un cuerpo que debe tratar solo la medicina y una psiquis de la que se ocupan la psicología o la psiquiatría. Nuestra mirada holística actual nos propone que toda enfermedad del cuerpo trae consigo un correlato psicológico y viceversa. Del mismo modo, las disciplinas artísticas se han indisciplinado. Si analizamos una *performance* contemporánea, observaremos cómo los actores cantan y los músicos actúan, tanto que a veces no podemos distinguir de qué disciplina provienen los artistas. Podemos encontrar cientos de ejemplos actuales, pero para dar cuenta de esta situación mencionaremos la obra de Ricardo Villarroel en la que el público tira pintura al río Ma-

pocho. Los *performers*, sin decir ninguna palabra, se visten de maneras particulares (uno de ellos con bolsitas de plástico que representan la principal contaminación del agua del río), actúan mostrando con gestos al público que deben tirar la pintura al río, algunas personas se resisten porque no desean contaminar el agua, otro *performer* dice un texto poético a través del cual explica que esa pintura es orgánica, hecha con verduras, acaricia las aguas y las pinta. Pero el río, como toda la naturaleza, tiene su propia “voluntad” y hace uso de ella para dar a luz una obra plena de espejos de colores, agua y brillo, que reúnen la “voluntad” del río y del sol, con el deseo del público y de los artistas.

Esos mágicos espejos de colores móviles, que fluyen en las aguas del río y con ellas se van, configuran una pintura o una escultura hecha de agua y sol, obra que se une a la actuación de los artistas que expresan movimientos con sus cuerpos, que pintan el río con sus piernas, brazos y manos-pincel, que visten ropas hechas con signos de contaminación, que reparten pintura a un público colectivo con gestos determinados, que recitan textos conmovedores y hacen reflexionar. También la obra incluye música. Uno de ellos dice: “¡Silencio! Escuchen como el agua canta”, pero él acompaña el canto del agua con palabras cantadas (que se refieren a ella), haciendo repetir al público los cantos con los movimientos de sus brazos: “fresca, cristalina, suave, sonora”. ¿Estos artistas son pintores? ¿Son escultores, actores o poetas? ¿Son músicos? ¿Acaso este último es cantante o se trata de un nuevo director coral? El etnomusicólogo Blacking propone que está haciendo música porque su producción es *sonido humanamente organizado*.

### ¿Ser artista es crear obras de arte?

Para contestarnos esta pregunta vamos a necesitar de prácticas artísticas acompañadas de reflexiones y de reflexiones acompañadas de prácticas artísticas. Las clases de arte de todas las carreras de la FAD pueden desarrollar este bucle (acción – reflexión – acción), de este modo

podremos encontrar respuestas combinando las prácticas con la teoría.

Sobre la experiencia que hemos relatado, podemos decir que el colectivo artístico del río Mapocho eran personas formadas en diversas disciplinas artísticas (literatura, artes visuales, música y teatro) capaces, no sólo de conmover al público y hacerlo reflexionar sobre la importancia del agua y el indispensable respeto a la naturaleza, sino de involucrarlo en la creación de una obra de arte que exprese el deseo de dar continuidad al planeta con acciones humanas que no sean contrarias a la “voluntad” de la naturaleza.

Para múltiples pensadores de la Modernidad (cuyos textos están por cientos en nuestra Biblioteca integrada de la FAD), esta experiencia artística no sería una obra de arte porque:

Es **efímera**. Si una obra de arte debe ser trascendental y universal, estas acciones, que no se cristalizan en un cuadro o una escultura situada en un museo o sala de arte, podrían no configurar una obra artística. Sin embargo, la experiencia podría filmarse y subirse a las redes, adquiriendo así un carácter mediático global.

Esta obra es **local** y no tiene pretensiones de universalidad. Si la universalidad, condición inherente a la obra de arte para la Modernidad, es que su interés trascienda las fronteras, todo nuestro planeta corre serios riesgos de eclosionar debido a la contaminación, es decir, nuestra obra en cuestión trasciende las fronteras regionales. Si no fuera así, tampoco hoy importa, porque el arte actual no necesita que Europa, Estados Unidos u otro espacio lo legitime como tal. Respecto del lugar, creemos que una sala de concierto, un museo, una sala de arte o un teatro son espacios vigentes creados para cierto arte, pero la propuesta de socializarlo, haciendo participar al público mediático en las redes o de forma presencial-casual, integrando a los transeúntes, interactuando con el agua del río, con las verduras de algún mercado, con el sol o la luna, pueden ser ideas fértiles y creativas.

Posiblemente la belleza, que fue un atributo indispensable en la Modernidad

para considerar algo como obra de arte, esté muy presente en nuestra obra a través de los reflejos en el agua del río y los textos literarios; sin embargo, alguien vestido con bolsas de plástico rotas o con botellas de plástico colgadas con piolas es sumamente **desagradable**. Entonces nos preguntamos si es realmente necesario que una obra de arte sea bella. Tal vez no, tal vez solo sea necesario que nos conmueva.

Nuestras respuestas pueden ser como el arte posmoderno: efímeras, locales y hasta desagradables, pero serán nuestras y estarán comprometidas con el entorno, con el espacio en el que caminamos, con el agua que tomamos y con nuestro mundo, que necesita fuertemente de los artistas para intervenirlo creativamente, para jugar con él y para cambiarlo.

---

BIBLIOGRAFÍA:

BLACKING, John (1974). How musical is man? University of Washington Press.

DURT, Thurston (1975). The interpretation of Music. Londres: Hutchinson & Co Ltd.

DUSSEL, Enrique (2005). Transmodernidad e Interculturalidad: Interpretación desde la Filosofía de la Liberación. Bogotá, D. C.: Nueva América.

---

1. Si imaginamos un escenario con tres paredes (en el fondo y a ambos lados), la cuarta sería una pared imaginaria que existe al frente, es decir, entre los intérpretes y el público. Por ello la ruptura de esta pared supone: el vínculo de los intérpretes con el público, la interacción entre ambos y la posibilidad de integrar al público a la obra.

## Postales del presente

Por Eugenia Viña

*La retrospectiva de 25 años de obra del brasileño Vik Muniz, que se expone en el Hotel de los Inmigrantes, es, además de un recorrido por la carrera de este hombre nacido cerca de San Pablo, una invitación a pensar en la reproducción del arte frente a las posibilidades de las tecnologías actuales. En esta entrevista, Muniz recuerda su infancia, sus variados trabajos juveniles, repasa los experimentos en sus estudios de Brasil y Nueva York y también explica por qué se considera un productor profesional de media antes que un artista.*

Hubo un momento, fue un abrir y cerrar de ojos, en que lo que era canchero pasó a ser *démodé*. El arte se subió al tren de la historia (¿alguna vez fue diferente?) y el gesto sensible de la materia, la huella de la pincelada y el aura de la obra original se parecieron a la arqueología de un mundo perdido. Warhol y Duchamp habían marcado el camino. Pero era solo el comienzo. En un vagón de una velocidad incalculable, la industria cultural de la sociedad de masas se transformó en una sociedad –autodefinida y añorada– como del conocimiento y la información, en la que los mapas y las geografías dejaron de coincidir para intentar borrar las fronteras entre lo público y privado, lo global y local, como en la postal Buenos Aires. Postcard From Nowhere (2015) donde la memoria y la imagen se construyen como un rompecabezas colectivo, como cualquier lugar, a no ser por esos mínimos rasgos que la hacen ser quien es.

La obra del brasileño Vik Muniz nos obliga a repasar el glosario posmoderno con las TIC y el universo que habilitan: redes de información, mass media, reproducción digital, cibachrome, impresiones C-print digital. Ni realidad, ni representación, ni lienzos ni fotos. No hay momentos cuasi sagrados que el artista, en su genialidad, debe aprehender para eternizarlos, sino que hay estudios que se asemejan a laboratorios, asistentes

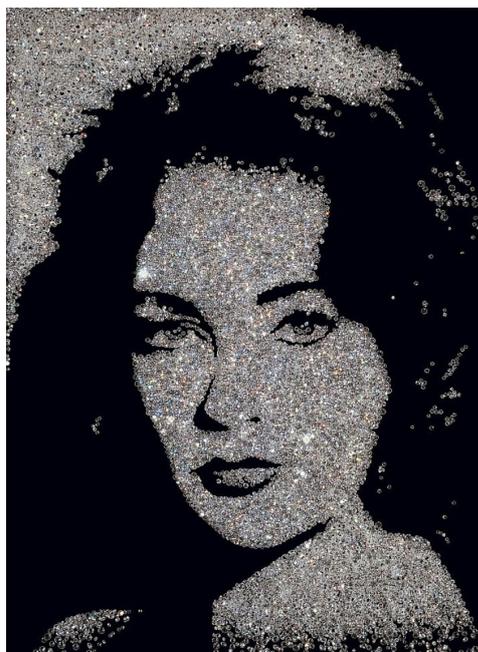


ATLAS (CARLAO), De la serie "Imágenes de Basura", 2008, 129,5 X 101,6. C-Print Digital

buscando imágenes a través de experimentos, y la figura del artista como un profesional. Veinte años de trayectoria a través de 90 obras en distintos soportes están presentes en Vik Muniz. Buenos Aires, con, entre ellas sus obras más representativas The Best of Life, Imágenes de basura, Después de Warhol, y la proyección de su instalación flotante Lampedusa realizada para la última Bienal de Venecia. Explica el artista: "Después de 25 años, la relación con mi obra es profesional. No soy muy ambicioso. En definitiva, soy un productor de media. Estos

productos, estas obras son para circular, para ser vistas y tiene una desventaja: están hechas para ser percibidas por el cuerpo, demandan una experiencia física (Nota: sus obras tienen tamaños aproximados de 150 x 300 cm) por eso hay toda una logística de transporte y de producción. Toda obra de arte, sigue el paradigma de la física: hay una relación entre la partícula –material– y la onda –inmaterial–. La imagen tiene un aspecto físico, requiere una experiencia física, pero también necesita del contexto, la decisión de participar en un ritual, de tomar un ómnibus o un taxi e ir al museo o galería, dedicar espacio y tiempo para estar en frente de algo que está ahí para pensar. El otro aspecto es la distribución de elementos eficientes, que dan una idea, transmiten una filosofía, una lógica de la producción pero no una experiencia. Los dos aspectos son muy importantes y para que se alimentan el uno y el otro tiene que haber un equilibrio. Hay que mirar la obra, la imagen, pensarla, pero para eso hay que estar físicamente presente, para poder tener esa experiencia de la obra”.

Muniz nació y se crió en las favelas de los márgenes de San Pablo hace 54 años, bordeando Jardim Gramacho, el basural presente en *Wasteland* (2010), el documental nominado al Oscar que protagoniza. “Nací muy pobre –cuenta–, en una favela cerca de San Pablo. En *Wasteland* aparece la casa y la favela donde yo crecí, mi papá también está ahí. Tengo recuerdos muy lindos de mi infancia, fue muy rica en experiencias. Antes de ser artista había intentado hacer todas las cosas del mundo: limpiaba escritorios, cargaba en puestos de gasolina, fui mecánico de autos y bartender.” En ese marco parece natural que, a pesar de Hollywood y de Venecia, Muniz mantenga la mirada, en simultáneo, en otro lugar: “Algún día se va a entender que mis obras terminen en una colección pública. Porque no tengo un público específico. Funciona tanto para el director del museo que está ahora aquí como para la gente de mantenimiento. Para mí es lo mismo”, dice el artista, que este año



ELIZABETH TAYLOR, *De la serie imágenes de diamantes*, 2004, 152,4 x 106,7. C-Print digital

inauguró un proyecto educativo de vanguardia, la Escola Vidigal, escuela de arte y tecnología para niños de bajos recursos en Río de Janeiro.

En su permanente homenaje a la filosofía y obra de Andy Warhol, quien prefería la serigrafía y la fotografía a otros soportes porque no dejan huella, el artista brasileño camina desafiando esos mismos bordes: la obra digital invoca figuras icónicas de la historia en las que el chocolate, la sal o la basura sí hacen de huella, inscribiendo en la materia –con sus tiempos de vida que son tiempos de muerte– nuevos espacios e invitando al cuerpo a activar sentidos: “El mío es un arte de ambigüedades. Lo que quiero es crear más modalidades, es decir, crear arte procurando cada vez más clasificaciones. El arte influencia la política no como una iniciativa básica sino al estar relacionado con cuestiones más atávicas, más primitivas, como la idea de representación, la idea de transformación simbólica. El arte está ahí dentro del lenguaje, dentro de la semántica y esto tiene proporciones políticas grandes que tienen que ver con la imagen del mundo, la claridad con la que podemos llegar a ver el mundo. Cuando estamos en un museo o en una galería, estamos hacien-

do dos cosas en paralelo: estamos viendo arte y estamos pensando cómo estamos viendo, de qué manera estamos viendo. Es una actividad muy importante: allí se unen la percepción y el discernimiento. Y a partir de esa fórmula podés actuar de una forma distinta en todos los aspectos de la vida”.

En la sede del Hotel de los Inmigrantes, con su arquitectura inamovible de más de cien años y sus monumentales espacios que miran al río, allí cuelgan La Mona Lisa doble, pintada con mantequilla de maní y jalea sobre cibachrome, un tipo de papel fotográfico para positivado directo a partir de diapositivas; el Che a la manera de Alberto Korda, bañado por frijoles negros, en un soporte C-print digital o el retrato de Elizabeth Taylor, construido a partir de diamantes virtuales. También hay nubes como cerditos, la poética flota en impresiones de gelatina de plata, en pleno cielo de Manhattan.

Al preguntarle al artista sobre la función de la fotografía en su obra, Muniz da un giro y confiesa que tiene una obsesión, pero “...Con la idea papel, con el cambio de la utilización del papel como media, como medio de comunicación, que en sí mismo no comunica más pero conserva en su forma física la idea de tiempo. La reproducción digital exterminó la idea de un documento visual. Las fotos, por ejemplo, no son aceptadas ahora de la misma forma en los tribunales, ya no sirven como prueba de algo. Estamos en las puertas de un proceso post histórico y las implicancias de eso son muy interesantes porque hasta ahora siempre tuvimos formas de representación que nos permitieron de una forma sentimental desencadenar, desarrollar los conceptos de acumulación, de narrativa histórica. ¿Cómo vamos a hacer, de aquí en adelante, que no tendremos documentos físicos? Mi trabajo cuestiona la obra como documento físico. Porque en un tiempo no podremos poner una cosa sobre la otra, lo digital no tiene estructura física. Y esta

situación demanda un discernimiento muy grande. Quien no tiene una educación determinada, no tiene instrumentos. Le cabe al artista visual contemporáneo decir, hacer algo al respecto, es una función ética-política. Mi obra tiene que ver con esto: estar ahí, creando esas situaciones de discernimiento visual entre la obra y el espectador, siempre en una situación de contemporaneidad. Esta preocupación por el papel tiene que ver con que mi obra funde el documento con la obra. Siempre estos elementos están en una situación paradigmática de ambigüedad, que es buena. Una imagen ya de por sí tiene ambigüedad, una cosa de gestalt. Y el cerebro tiende a resolver esto. Es la imagen como un rompecabezas; es muy importante”.

Entre su estudio en Brasil y el de Brooklyn, sus asistentes experimentan con la materia hasta dar con el efecto que el artista busca. Experimentos surrealistas enmarcados en mapas intelectuales de búsquedas y cuyos pasos Muniz sigue de cerca: “Mis asistentes sobre todo experimentan con cosas para las cuales yo no tengo tiempo. El 50 por ciento de su trabajo es buscar y experimentar con distintos materiales. Porque hay que probarlos hasta encontrar el momento en que funcionan, hasta que aparece el efecto que querés. Como yo no tengo tiempo para hacer los experimentos, ellos lo hacen. Ahora por ejemplo estoy intentando hacer una imagen 3D de una radiografía con burbujas de aire. Entonces, una asistente colombiana inyecta aire en un acuario que tenemos en el estudio, cada 3 o 4 días, para ver cuánto tiempo tarda en subir y desarmarse la burbuja”.

Hacer del experimento una técnica, rescatar la mirada como un ancla que, aun en medio de la inmediatez digital, el consumo y la descomposición, sigue proponiendo al arte como espacio privilegiado de interpretación y como remedio contra el olvido.

# La cerámica como resistencia cultural

## La escuela de cerámica y sus artistas

*Leticia González Moretti*

Este trabajo representa el estudio sistemático del desarrollo cerámico en Mendoza a partir de 1970, con el objetivo de producir un escrito útil a la comunicad y abrir el intercambio cultural con Latinoamérica.

La cerámica en Mendoza presenta similitudes con la europea, sin embargo, tienen características surgidas del contexto y de herencias culturales: a partir de 1970, comenzaron a transitar con las vanguardias, pero con rasgos particulares como forma de “resistencia cultural”, asumiendo la heterogeneidad de nuestras sociedades Latinoamericanas.

La metodología tuvo dos etapas: búsqueda de literatura teórica y entrevistas y los resultados obtenidos fueron excelentes ya que se efectuaron transferencias en congresos y cursos.

### **Introducción**

El presente escrito surgió de un trabajo de investigación realizado a través de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UNCuyo, durante los años 2006 y 2007, bajo la dirección del Prof. Elio Ortiz.

Es importante destacar que tuvo una excelente evaluación y es inédito, debido a que se trata de una etapa del desarrollo cerámico que no ha sido estudiada de forma sistemática y con una visión totalizadora de las relaciones con el contexto socio histórico y la realidad Latinoamericana.

Las obras de arte y los objetos sagrados sufren, como nosotros, los efectos imparables del paso del tiempo. Desde el momento en que su “hacedor”, conscien-

te o no de su armonía, les pone punto final y las entrega al mundo comienza para estas “cosas” una vida que, a lo largo de los años, las acerca también a la vejez y a la muerte. Sin embargo, ese tiempo que a nosotros nos marchita, a ellas las dota de una nueva forma de belleza que la vejez humana no podría soñar en alcanzar.

En el siglo XX, la Modernidad se expresaba a través de las vanguardias europeas. El clima de constitución de estas vanguardias estéticas coincidió con el tiempo de las vanguardias políticas. Su grito de protesta, su cuestionamiento crítico desde el arte emergió contra las formas institucionalizadas y las obligó a pensarse rechazando cualquier tipo de consagración tradicional.

La primera fase del modernismo latinoamericano fue promovida por artistas y escritores que regresaban a sus países luego de una temporada en Europa. Con este escenario, fueron las preguntas de los propios artistas latinoamericanos las que plantearon la urgencia de cómo volver compatibles sus experiencias internacionales con las tareas que les presentaban sociedades en desarrollo y “lo propio”.

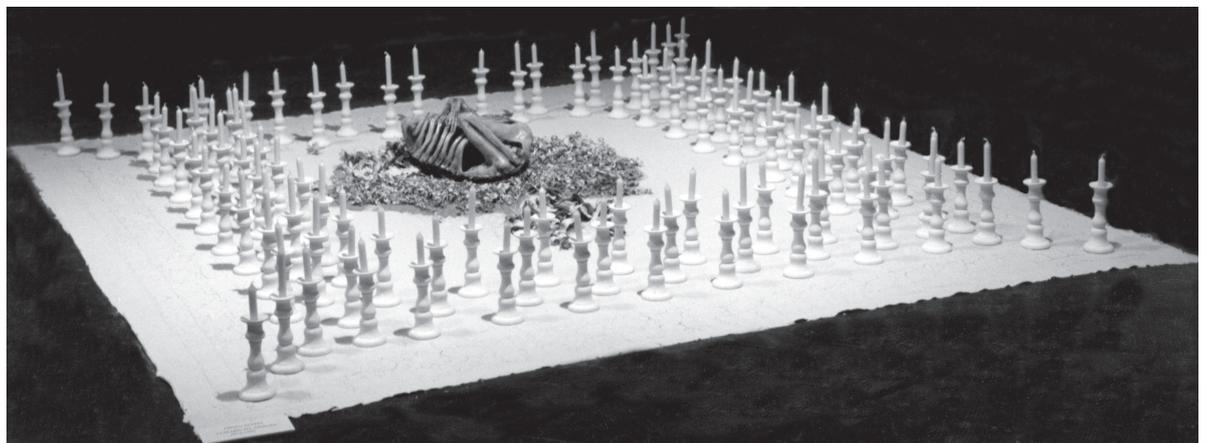
América Latina no puede pensarse como depositaria de una cultura única y general para todos los países del Continente si no, más bien, como una amplia pluralidad artística, cultural y de tradiciones étnicas y populares; de allí que su fuerza como hemisferio se proyecte a partir de sus diferencias y similitudes. En consecuencia, la definición de un arte latinoamericano está referida a una zona geográfica unida por características históricas similares y a una producción ar-



Elio Ortiz. *Reminiscencia Humana (Huarpe)*.



Vivian Magis. *El baño 1*.



Chalo Tulián. *La muerte del angelito*.

tística integrada a unidades de formas previsibles e imprevisibles que han sido exploradas en toda la historia del arte.

Cuando se habla del artista latinoamericano y su obra, no se trata de emparentar las pequeñas o grandes mitologías personales sino de analizar un trabajo a partir de la óptica de la memoria de las tradiciones culturales y de su trascendencia planetaria.

Latinoamérica ha sido rica en la producción de imágenes y en la creación de iconografía, ligadas a su realidad y a su contexto, dando origen a un lenguaje plástico convertido en memoria documental de su cultura. Así se encuentran registrados los signos, símbolos y fantasmas temáticos que han preocupado al artista en todos los tiempos, pero de un modo absolutamente peculiar y propio.

### **La resistencia cultural**

En Mendoza, hasta 1960, era el momento en que aún la cerámica estaba vinculada a la funcionalidad, a los artesanos y a los oficios por lo que su valoración no fue considerada como producto estético.

Fue hacia 1970, cuando los productos cerámicos comenzaron a asumir rasgos particulares que no deberían ser entendidos como eclecticismo o impureza de estilos sino interpretados dentro de lo que Marta Traba ha denominado “*resistencia cultural*”. Esto es, entender el proceso de resistencia como búsqueda, como movimiento de ideas, como construcción. Se trata de culturas que abren nuevas perspec-

tivas emancipadoras, rechazando la penetración foránea con fines colonizantes.

Conservación, asimilación y creación son las dimensiones de una cultura de resistencia y fue esa la actitud de los ceramistas mendocinos a partir de 1970, sin caer en extremos reaccionarios. Asimismo, García Canclini afirma que hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades. Es un continente heterogéneo formado por países donde coexisten múltiples lógicas de desarrollo. De esta forma, se plantea el concepto de “culturas híbridas” como resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Se constituye, así, un hojaldrado, un mestizaje interclasista que va generando formaciones híbridas en todos los estratos sociales.

*“Debemos concluir que en ninguna de estas sociedades el modernismo ha sido la opción mimética de modelos importados, ni la búsqueda de soluciones meramente formales”.*<sup>1</sup>

Desde el ámbito de la plástica, lo híbrido designa la existencia dual de una cosa, lo que se perfila en una zona de penumbra, por lo que sólo admite un análisis oblicuo y de ninguna manera define un vacío, sino la materia misma de una cultura, de su vitalidad y su fuerza de invención singularizada a un proceso de interrelación.

La cerámica artística en Mendoza se inició de la mano de escultores como Beatriz Capra, Dora Antonacci, Roberto Trasobares, entre otros. En un primer momento lo hizo dentro de un marco académico tal como lo dictaba la época, hasta desprenderse hacia 1970 de esas normativas y llegar a un desarrollo posmoderno.

Hacia 1980, se consolidó la obra del escultor Elio Ortíz. Su alfarería se fue gestando y mutando hacia una vasija escultórica hasta lograr su humanización: formas soterradas e imaginativas de milenaria tradición. Sus asas y cuellos han

desarrollado una plasticidad pródiga y generosa donde el barro adquiere cualidad flexible y expresiva.

El sentido de la funcionalidad fue deliberadamente obviado en aras de la comunicación sensible. Es por ello que los cuerpos tenían una contundente forma unívoca que puede dividirse en la mitad o desfasarse en sentido vertical. Los cuellos y los picos se estrangulan, o se duplican como lo hiciera la iconografía de “anfisbenas de La Aguada.

Las asas reverberan de vitalidad y fuerza; por momentos abrazan los cuerpos del cántaro como si transmitieran el afecto y el calor hacia la Madre Tierra. Los colores empleados están reflexivamente estudiados. Su espíritu inquieto lo llevaron a experimentar la magia que encierran los óxidos, esmaltes, pátinas y técnicas como el raku, en donde logró iridiscencias, tornasoles, opacidades y brillos metálicos. De esta manera, el color se pudo adaptarse a la forma y sirvió para exaltarla. En estas obras rondan como un fantasma, “penan” como un aura que sugiere el templo votivo, la cámara de sacrificio o la práctica mágica del ser preracional, despuntando a veces en bultos alusivos como tótem, diversos motivos geométricos, formas cóncavas o convexas, el estallido violento de textura, que tienden un puente sutil entre esta obra, tan visiblemente instalada en el hoy y el oscuro y diestro oficio de esos remotos maestros que hacían arte sin saberlo.

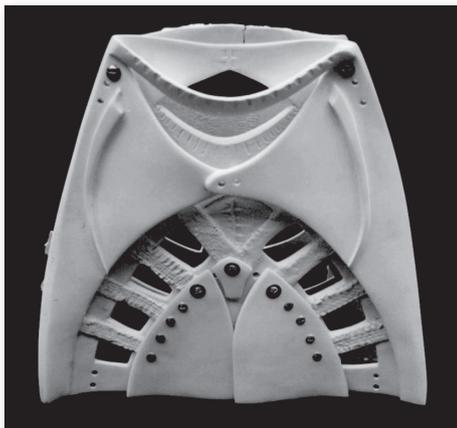
*“Lo híbrido nos remite a aquello que pertenece a diferentes ámbitos al mismo tiempo y en ese sentido no se puede tener una identidad permanente”.*<sup>2</sup>

Se exaltó lo visual y lo táctil, lo ancestral y lo mítico, como objetos relacionarlos con diferentes rituales, fetiches o creencias y le imprimieron, a los objetos artísticos, el apego a una expresión americana.

*“Un arte que se hunde en la noche de las civilizaciones extinguidas y se codea con las novísimas, aparecidas en cualquiera de los rincones del globo. Que se yergue en la encrucijada de todos los caminos, ávido, curioso, sediento, libre de prejuicios y abierto a cualquier influencia”.*<sup>3</sup>



Niky Bevilacqua



Clara Marquet. Proyecto Lomeges. *Construcción I.*



Patricia Mom. *Cabrito.*

Vivian Magis, en cambio, expresó que su preocupación era el hombre y sus emociones, su integración o no al mundo convencional, su alienación, sus miedos y pasiones. Todo ello se expresa por medio de la ironía, la metáfora o el lirismo que adquieren las diferentes esculturas cerámicas. En ellas se evidencia un permanente diálogo entre la realidad y su propia interioridad.

Los temas que aborda se desprenden de la existencia del ser humano y los vivos problemas que suscita el juego de las formas, los resuelve en lenguaje plástico. Este lenguaje, impregnado de materia y colores nos llevan a imaginar, a disfrutar y recorrer con la vista los contornos de sus ideas.

Esteatopigias mujeres, pletóricas de gozo o desenfado; cándidas niñas con señales dionisiacas; hombres cercenados por el poder o por la angustia, son los modos de ver y denunciar la realidad y expresar en una misma obra los opuestos; las diferentes caras de una misma cosa.

En la obra de Vivian, la intuición y la maestría son nutridas por una poderosa energía intelectual que añade en ella una dimensión que trasciende lo estrictamente plástico. Sus esculturas expresan y muestran una permanente reflexión sobre la condición del hombre y su cultura. Introspección que le permitió explicar lo que hace y situarse a voluntad dentro de una tradición o tendencia.

Ningún observador sensible que se coloque frente a estas esculturas y se deje invadir por su fuerza comunicativa, puede negar la fuerza y la singularidad de la obra. Las emociones que transmiten son las del hombre universal: el poderoso, la cándida o la prostituta.

*“La perspectiva pluralista, que acepta la fragmentación y las combinaciones múltiples entre tradición, modernidad y posmodernidad, es indispensable para considerar la coyuntura latinoamericana de fin de siglo”.*<sup>4</sup>

Chalo Tulián, por su parte, indagó dentro de los mitos nativos con un gran realismo: troncos tensos, miembros trunco-cos, costillares desgarrados, esqueletos

de párvulos, cruces, cajas a manera de cenotafios, dentro de una composición sobria y ajustadamente argumental. Los aspectos simbólicos fueron siempre su herramienta fundamental para lograr la expresión deseada.

En todo ello existe un hondo dramatismo que tiene que ver con la injusticia a la que transformó en rito o en oración, por medio de formas antropomorfas, zoomorfas y fitomorfas, llegando a lisuras abstractas construidas en cerámica, madera o mármol. De este modo, sus configuraciones adquirieron una amplia libertad creadora que no reparó en movimientos o tendencias.

*“Ser artista moderno implica vincularse con objetos propios de lo moderno, pero también con matrices tradicionales de privilegio social y distinción simbólica, lo que tiene que ver con la heterogeneidad multitemporal propias del momento que abordamos”.*<sup>5</sup>

En la mayoría de los casos, sus esculturas o instalaciones se mimetizan con el paisaje andino o con el mesoamericano, expresando el apego del hombre a su tierra, celebrando el milagro de la vida y también el de la muerte, que se festeja con tanta alegría como el nacimiento a través de cánticos, imágenes y colores.

Sus imágenes son desgarradoras, volúmenes o láminas que se contorsionan, se ahuecan y se encrespan. En otros casos, son cajas de madera que contienen objetos alusivos a lo antropomorfo después de la vida: formas silenciosas y dolientes que despiertan en el observador la misma función que un objeto sagrado.

*“Descubre el arte en formas múltiples de sacralización, consagración y exorcismo, hasta llevarlo a antiguos altares de ritos duros y misterios irrenunciables”.*<sup>6</sup>

El espíritu inquieto de Niky Bevilacqua, la hace investigar en las cochuras de sus piezas, en hornos de barro, contruidos por ella misma. Resultado de este tipo de cocción, son los ahumados que se convierten en su sello personal, experiencia que es volcada en la elaboración de su tesis de grado.

La obra cerámica de Nyki está referida, principalmente, a los aspectos formales y constructivos: configuración de vasijas unidas por “puentes” o elementos cerámicos estructurales, con bases planas o a manera de aríbalos. Ella confiere a sus piezas un sentido escultórico antes que utilitario, dotándolas de una expresión plenamente artística.

En el tratamiento de las superficies, por lo general, utiliza el ahumado propio del horno a leña que juega un papel esencial en la expresión de las obras; las acerca a lo soterrado, a lo primigenio de nuestra América prehispánica, a los ajuares fúnebres de las culturas andinas, en una manifiesta intención que la liga al rescate de nuestras tradiciones, en una incesante búsqueda de elementos identificatorios de nuestra cultura. Sus piezas podrían formar parte de un silencioso ritual que hace homenaje a nuestros antepasados y nos guía hacia el centro medular de nuestras raíces. Las formas contenedoras, que en su génesis no tienen función utilitaria, logradas a veces con el torno alfarero y otras levantadas por placas y terminadas con la técnica del ahumado, aluden claramente a simbologías primigenias y nos conducen a estadios que están más allá de lo terrenal. Sus obras tienen un evidente sentido de síntesis, llevado a cabo por medio de la geometrización de sus formas, expresando lo mínimo y remitiéndonos a lo esencial.

En la obra de Clara Marquet prevalecen las esculturas de bulto a través de diversas técnicas de modelado, especialmente por plancha y alfarería. En los últimos años, ha realizado muchas experiencias con pastas de alta temperatura, principalmente en porcelana, aplicando la tradicional técnica de colado. Sus obras cerámicas, así como sus vasijas escultóricas, siempre tuvieron una tendencia que se mantiene dentro de la figuración. En estos objetos, las piezas eran intervenidas con elementos textiles, experimentando diversas maneras de configuración

*“Dedico especial atención al trabajo de color, experimentando constantemente diversas técnicas de aplicación, que re-*

*fuerzan el carácter expresivo y simbólico de cada propuesta plástica*”.<sup>7</sup>

Sus objetos cerámicos y sus experiencias técnicas nos definen a una artista meticulosa y racional, pero no por ello desligada de su contexto y del material con el cual concreta sus obras.

La ceramista entabló una relación amorosa con su obra y la materia y nos demuestra que el barro es un elemento a través del cual se puede expresar en una idea de arraigo a la Madre Tierra. En sus experiencias sobre el uso de esmaltes en distintos tipos de atmósfera, configuró pequeñas y simples vasijas, logrando dotarlas de un poético refinamiento profundamente humano, cargado de una universalización del sentimiento.

Sergio Rosas:

*“...busco enfocar los choques perturbantes del pasado con el presente, la despersonalización industrial con la individualidad de lo artesanal, los deseos del individuo con los controles sociales del tiempo limitado, del sujeto con la eternidad de la naturaleza, la asignación de los roles rígidos y la elección de los juguetes...”*<sup>8</sup>

En todo momento están presentes las categorías de la mismidad y la alteridad, la normalidad o la anormalidad, el eterno juego de las exclusiones. En la obra de Sergio Rosas, se expresan como una especie de constante. Para él el arte Latinoamericano no sólo cumple una función estética, sino también social, con la comunidad y con lo mágico. Esto se evidencia en “La serie de changuitos” o en “Quipus, relojes y demás”.

Algunos objetos se constituyen a partir de un marco oxidado naturalmente, o dentro de una caja dividida a manera de damero, en donde se inscriben una serie de figuritas o muñecos cerámicos vestidos con elementos textiles. Las grillas están dispuestas de manera que los objetos narran una situación dramática, trágica o de indiferencia.

Patricia Mom desarrolla su obra a través de los relieves cerámicos, en donde incorpora la técnica serigráfica para el estampado de sus figuras. Estas se definen

como una figuración con fuertes connotaciones abstractas, adheridas al plano de representación. Los fondos están resueltos a manera de rayas, donde incorpora peces de vivos colores. Todo el conjunto expresa una fuerte tendencia naif.

En las esculturas de bulto, ingravidos animales emergen a partir de un tratamiento a manera de placa. Se trata de formas casi laminares, con sensibles texturas y tratamiento monocromático sostenidas por deliberadas patas adelgazadas. La forma plástica se expresa con gran ingenuidad, no por ello exentas de creatividad.

### **Conclusiones**

La selección de estos siete artistas tiene como fundamento su producción artística sostenida desde 1980, aproximadamente, hasta la actualidad. En sus obras se evidencia que el modo de expresión no es una nueva forma de decir lo mismo, distorsionando en mayor o menor medida la visión tradicional, sino una manera distinta de ver, lo que permite formular nuevos significados. Asimismo, apreciamos cómo la resistencia deja atrás la historia pasada, los dictámenes de las modas y las galerías. De esta manera se asume una fuerte ilusión de independencia apoyada en la libertad para recomponer el mundo visual de acuerdo con los dictados y motivaciones de una “subjetividad social”, como dice Marta Traba, o dicho de otro modo, una reflexión artística, que implica mirar con profunda desconfianza los experimentos modernistas externos, para aceptar una visión del contexto dentro del cual están inmersos. Se hacen cargo de lo propio y de la heterogeneidad multitemporal, afianzando el concepto de “culturas híbridas” de García Canclini.

*“En el momento mismo en que los conquistadores españoles pisaron el territorio de América nació una nueva cultura y hasta un nuevo castellano: sus formidables ríos, sus altísimas montañas, sus dilatadas pampas, sus culturas aborígenes, sus soles y lunas, sus bellezas y atrocidades, sus lluvias y pantanos engendrarían esa nueva cultura con los machos que*

*llegaban a poseerla. ¿Qué, quieren una originalidad absoluta?. No existe. Ni en el arte ni en nada. Todo se construye sobre lo anterior y en nada humano es posible encontrar la pureza...”<sup>9</sup>*

---

GONZALEZ MORETTI, Leticia. “La cerámica como resistencia cultural” En Revista Huellas, N°7 Año 2010. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño. Dirección de Investigación y Desarrollo. Disponible en:  
[http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos\\_digitales/3226/huellas-7-2010-completa.pdf](http://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/3226/huellas-7-2010-completa.pdf)  
Consultado: 14/06/2019

---

#### **LETICIA GONZÁLEZ MORETTI**

Egresada de la Facultad de Artes y Diseño como profesora y Lic. en Artes Plásticas. Se especializó en Arte textil con el maestro Jack Douchet (Brasil). En 1992 obtuvo el 2º premio de Arte Textil en Belgrado, ex Yugoslavia. En 1992 fue invitada a exponer en FERIA ARCO (Madrid) en conmemoración a los 500 años del descubrimiento de América. Realizó innumerables exposiciones individuales en el país y en el exterior. Realizó cursos de posgrado en Arte Latinoamericano y en Docencia Universitaria. Está categorizada como investigadora del SECyT, UNCuyo y forma parte de la Comisión Evaluadora de Investigación de posgrado de la FAD. En la actualidad es profesora titular de las cátedras de Historia del Arte y Cerámica I y IV y Directora de la escuela de Bellas Artes.

---

#### **NOTAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- <sup>1</sup> García Canclini N. (1987). “*El Arte en la Época de la Industria Cultural*”. Ponencia en IV Congreso Latinoamericano. México.
- <sup>2</sup> García Canclini, N. (1995). “*Culturas Híbridas*”. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.
- <sup>3</sup> Vargas Llosa, M. (2006). “*Diccionario del Amante de América Latina*”. Ed. Paidós. Barcelona.
- <sup>4</sup> García Canclini, N. (1995). “*Culturas Híbridas*”. Ed. Sudamericana. Buenos Aires.
- <sup>5</sup> Ídem.
- <sup>6</sup> Paz, O. (1989). “*Los Privilegios de la Vista*”. Fondo de Cultura Económica. México.
- <sup>7</sup> Entrevista realizada por Nyki Bevilacqua, el 15 de agosto de 2007.
- <sup>8</sup> Entrevista realizada por Leticia González, en diciembre de 2007.
- <sup>9</sup> Sábato, E. (2007) “*El Escritor y sus Fantasmas*”. Diario La Nación. Buenos Aires.

# Concepciones sobre la educación artística

## 3.1 Antecedentes

8. Muchos de los rasgos con los que aún hoy se define la Educación Artística comenzaron a instituirse en occidente durante el siglo XVII, bajo el estatuto y el pensamiento de la modernidad. La Educación Artística surge como heredera de la Tradición Clásica Europea Occidental, fundada en la estética del iluminismo enciclopedista, que acuñó los conceptos de “Bellas Artes”, “Obra” y “Genio Creador”. El arte es visto aquí como complemento del conocimiento -entendido como unívoco y universal- y por lo tanto es reductible a la esfera de lo sensible, opuesta a lo inteligible.

9. Al considerar exclusivamente a las manifestaciones artísticas denominadas “cultas” -o con posterioridad a las populares aceptadas para su incorporación a la esfera de tal status-la copia, la imitación y la reproducción de modelos secuenciados de manera acumulativa constituyen las estrategias pedagógicas por excelencia para la adquisición de saberes y destrezas. La mirada se centra en el reconocimiento del canon establecido como válido, básicamente de acuerdo al criterio de belleza de los siglos XVIII y XIX. Dentro de este paradigma, trascender el canon es tarea de los genios, razón por la cual no tiene lugar en la educación general.

10. A partir de este paradigma tradicional la Educación Artística, en su construcción histórica, dio curso a otras concepciones respecto del sujeto, el contexto y la producción, aportando diferentes sentidos, propósitos y finalidades educativas. Las mismas pueden resumirse como sigue:

*La Educación Artística, fundamentalmente...*

- Desarrolla, de modo central, aspectos emocionales y afectivos de los sujetos.
- Proporciona ocasiones para el entretenimiento y el buen uso del tiempo libre.
- Se constituye en un área de complemento terapéutico.
- Es considerada un área de apoyo a otras asignaturas del currículum escolar.
- Se define como el espacio educativo que permite acrecentar la creatividad individual.
- Ejercita las capacidades sensoriales y psicomotrices de las personas, centrándose en la enseñanza de técnicas, herramientas y destrezas.
- Está dirigida especialmente a los estudiantes que presentan determinadas condiciones para el arte, a fin de potenciar sus aptitudes y talentos naturales.

11. Las posiciones teóricas que sustentaron las concepciones de la Educación Artística enunciadas precedentemente impulsaron aportes valiosos para la construcción del área. Sin embargo, las transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales de las últimas décadas plantean un contexto inmensamente distinto del escenario moderno que les diera origen. Es por eso que dichos sentidos y finalidades resultan actualmente limitados para dar cuenta de la especificidad y relevancia de la enseñanza del arte en las instituciones de la Educación general y específica.

12. Parecería obvio afirmar que el arte existe al margen de la educación formal y que los niños ingresan a la escuela con un bagaje de experiencias y conocimientos que, la mayoría de las veces, han resultado modos placenteros y significativos de apropiación. Es posible aceptar la contribución de la Educación Artística al desarrollo de la sensibilidad, de la expresión y de los aspectos emocionales. Más aún, un enfoque terapéutico podría considerarla como un interesante medio de autoexpresión creativa para canalizar conflictos y sentimientos. Pero cuando el interés recae sobre los procesos formales de enseñanza y de aprendizaje, estos enfoques presentan debilidades.

13. Aún cuando la creatividad, la sensibilidad, la espontaneidad y la libertad expresiva son atribuidas conceptualmente como lugares comunes a los lenguajes/disciplinas artísticas, en la actualidad se va consolidando el criterio de que no existen campos disciplinares más aptos que otros para abordar tales temas y por tanto no son exclusivos de la Educación Artística.

14. En cuanto a las tendencias que colocaron el acento en la transmisión de técnicas y en el desarrollo de destrezas tampoco lograron colocar a la Educación Artística en un lugar prioritario dentro del currículum escolar. Aunque estas cuestiones resulten necesarias para el aprendizaje artístico, una educación centrada casi exclusivamente en ellas limita la comprensión de las producciones artísticas al dominio de lo técnico, dejando escaso margen para abordar aspectos vinculados a la interpretación contextualizada de dichas manifestaciones y, consecuentemente, para el desarrollo del pensamiento crítico y divergente. Asimismo, algunas de las posturas relacionadas con estas tendencias, sostienen que no todos los sujetos poseen capacidades suficientes para dedicarse a la actividad artística y, por tanto, deben someterse a pruebas de selección. Más allá de las discusiones ideológicas al respecto, lo que

resulta importante señalar aquí es que estas concepciones han encontrado serias dificultades para responder a los proyectos educativos de enseñanza artística destinados al conjunto de la población, para la permanencia y terminalidad de estudios.

15. Tal vez los esfuerzos por jerarquizar la enseñanza del arte hayan tropezado con algunas interpretaciones derivadas de estos enfoques, que marcaron una ruptura con el conocimiento y los procesos cognitivos, al reducir los objetivos de la Educación Artística al desarrollo de destrezas, o a las respuestas emocionales y afectivas.

16. La Educación Artística no se define exclusivamente por la expresión y la creatividad, en tanto forman parte también de otras disciplinas tradicionalmente vinculadas al campo de las ciencias. En el arte intervienen procesos cognitivos, de planificación, racionalización e interpretación. Y como ocurre con otros campos del conocimiento y el desarrollo profesional, la producción artística está atravesada por aspectos sociales, éticos, políticos y económicos.

17. De lo precedente deriva la necesidad de interrogarnos acerca del sentido de la enseñanza del arte en las instituciones educativas. Sobre cuál debe ser el papel de la Educación Artística para contribuir a la formación de ciudadanos capaces de intervenir y participar plenamente en la sociedad actual. En otros términos, cuál es el lugar de la Educación Artística, como espacio curricular imprescindible en la educación contemporánea de nuestro país, para la producción y distribución democrática de bienes materiales y simbólicos, y para la construcción de la identidad social y política. Esto es, para la formación de sujetos capaces de interpretar la realidad socio – histórica con un pensamiento crítico y de operar sobre ella soberana y comprometidamente con el conjunto para transformarla.

### 3.2 Desafíos de la Educación Artística en el contexto contemporáneo

18. En la cotidianeidad contemporánea abundan imágenes, sonidos, movimientos, gestos, que conforman discursos portadores de múltiples significados y sentidos. El manejo de la metáfora, las diversas lecturas acerca de un mismo hecho, la apropiación de bienes culturales y el desarrollo del pensamiento crítico, son considerados hoy cuestiones fundamentales a la hora de comprender la complejidad del mundo en que vivimos.

19. En este contexto, las producciones artísticas abarcan un gran abanico en términos estéticos, tanto en lo que se refiere a las manifestaciones populares como a las provenientes de una tradición clásica ligada a ámbitos académicos. Las mismas se expresan en diversos circuitos, pero sin duda, son los medios de comunicación los que adoptan un rol fundamental en la cotidianeidad. Éstos, sin embargo, no son neutros y pueden tanto favorecer la construcción de valores esenciales - la diversidad, la interculturalidad, la convivencia y la democracia- como privilegiar los mensajes que tienden a la homogeneización y al pensamiento único.

20. En la actualidad se reconoce que el arte es un campo de conocimiento, productor de imágenes ficcionales y metafóricas, que porta diversos sentidos sociales y culturales que se manifiestan a través de los procesos de realización y transmisión de sus producciones. Estas últimas se expresan con distintos formatos simbólicos estéticamente comunicables que cobran la denominación de lenguajes artísticos, en tanto modos elaborados de comunicación humana verbal y no verbal. Entre ellos, pueden mencionarse - considerando los desarrollos históricos y las presencias contemporáneas- a la música, las artes visuales, el teatro, la danza, las artes audiovisuales y los lenguajes multimediales. Todos ellos son también considerados disciplinas cuyos contenidos sustantivos se emparentan

fuertemente con los procesos vinculados a la interpretación artística.

21. La capacidad de interpretación está íntimamente ligada a los procesos de producción artística. Esta última, en tanto generadora de discursos polisémicos, nunca es totalmente agotada desde una interpretación literal. Por el contrario, es propio del arte eludir, ocultar, sugerir, metaforizar. Por lo tanto, la actitud interpretativa atraviesa la totalidad del proceso artístico: desde el momento inicial de la producción hasta que ésta, una vez concretada, inicia el diálogo con el público. En este sentido, el realizador también es un intérprete, ya que elige, selecciona, decide los recursos y los criterios con los que cuenta para producir una obra. Entendida de este modo, la interpretación incluye a la comprensión, porque procede a partir de una particular mirada del entorno y se proyecta hacia la construcción de múltiples realidades posibles y deseadas. En este marco la interpretación, en materia de arte, no se restringe sólo a los momentos de análisis y crítica, sino que acompaña todos los procesos de producción artística.

22. Asimismo, el arte pone de manifiesto la diversidad y la divergencia. En la interpretación y en la producción artística pocas son las certezas; es propio del campo artístico la convivencia con la incertidumbre, distante de las verdades universales y de la realidad unívoca.

23. En esta línea de pensamiento, la Educación Artística centra su atención en los procesos de interpretación estético – artística. Esta última incluye saberes vinculados al desarrollo de las capacidades espacio – temporales y de abstracción para la producción poética y metafórica, entre otras.

24. Fundamentalmente se vincula con los saberes y capacidades específicos afines a la experiencia artística, es decir a la enseñanza de los lenguajes/disciplinas artísticas, a los procesos de producción y

a los de análisis crítico relacionados con la contextualización socio- cultural. Estas cuestiones suponen el aprendizaje de saberes que no son abordados por otros campos disciplinares y que resultan fundamentales en la actuación ciudadana y en la formación artística profesional.

25. Considerando la gravitación de las ideas de la modernidad en la construcción del pensamiento artístico y en las representaciones sociales, que en torno a él aún hoy se hayan presentes, resulta necesario resaltar que el arte, sus saberes y capacidades, no forman parte de una excentricidad de la razón. En este sentido, el modo de pensar estética y artísticamente - pensamiento por el cual se perciben y expresan la síntesis, las diferencias y la totalidad – no es exclusivo de algunos pocos elegidos o talentosos, sino que es parte de una cualidad humana que necesariamente requiere ser desarrollada en todos los sujetos, sobre todo considerando las particularidades culturales del presente.

26. Es por estas razones que en la elaboración de las políticas educativas para los distintos niveles y modalidades del Sistema Educativo Formal, resulta estratégica la consideración del campo de la Educación Artística como área privilegiada para el desarrollo de capacidades vinculadas a la interpretación crítica de la realidad socio - histórica y a la producción cultural identitaria en el contexto argentino y latinoamericano.

FRAGMENTO DE:  
RESOLUCIÓN CFE N° 111/10 – ANEXO- “La Educación Artística en el Sistema Educativo nacional” (Punto 3. Pags. 4 a 8). (2010).  
Bs As: Consejo Federal de Educación



**Tramo Específico por Carrera**



Según condiciones epidemiológicas. Fechas a confirmar

## Artes Visuales

LICENCIATURA EN ARTES PLÁSTICAS Y  
PROF. DE GRADO UN. EN ARTES VISUALES

### Producción y experimentación plástica

LICENCIATURA EN HISTORIA DE LAS ARTES  
PLÁSTICAS Y PROFESORADO DE GRADO UN.  
EN HISTORIA DEL ARTE

### Introducción a la Historia de las Artes

#### CLASES

8, 9, 11, 12, 17 y 19 FEB/21

#### CONSULTAS

24 FEB/21

#### EVALUACIÓN

26 FEB/21

#### PUBLICACIÓN RESULTADOS

2 MAR/21

#### CONSULTAS

3 MAR/21

#### RECUPERATORIO

4 MAR/21

#### PUBLICACIÓN RESULTADOS

9 MAR/21



## **A los/las estudiantes de los tramos específicos: ¡Bienvenidos!**

El equipo de profesores les da la bienvenida a los/las estudiantes que inician el Módulo 2 Tramo Específico por carrera. Aquí están, listos para una nueva aventura: cumplir con el sueño de la vocación.

Sabemos que el conocimiento no es trunco ni clausurado, se va construyendo a lo largo de la vida. Sin embargo, si determinadas estrategias no se ejercitan quedan relegadas a la memoria de corto plazo, se olvidan y finalmente mueren.

La competencia adquirida a partir de la ejercitación del tramo de comprensión lectora te ayudó a comprender el mundo que los textos transmiten de otro modo. Es por ello que en este tramo específico, también encontrarás ejercicios de comprensión lectora que faciliten la representación de la información nuclear, así como su memorización.

Como siempre, aquí te esperamos al final del camino para recibirte y felicitarte, porque estamos seguros de que lograrás vencer las dificultades y el desafío que esta nueva etapa te propone.



## ¿Qué te proponemos en este tramo?

- Afianzar las competencias específicas estipuladas por el equipo de profesores del Grupo de Carreras de Artes Visuales: Historia del arte, en el marco del Proyecto de Articulación de la Universidad Nacional de Cuyo con el Nivel Secundario, como requisito para el ingreso a dicha carrera.
- Introducirte en problemáticas claves a tener en cuenta desde el comienzo de la carrera universitaria que has elegido. Para llevar a cabo esta tarea te proponemos una serie de actividades, textos y debates tendientes a iniciar este camino.
- Conocer algunas de las áreas temáticas fundamentales de la Historia del Arte.
- Iniciar un acercamiento a bibliografía específica de la carrera a partir de fuentes diversas.
- Producir desde un comienzo discursos orales y escritos referidos a la carrera.
- Distinguir los principales métodos de análisis y reflexión sobre manifestaciones artísticas.
- Adquirir herramientas básicas para la búsqueda de información con validez académica

## ¿Cómo se organizará este tramo?

El tramo específico del grupo de carreras de Artes Visuales se aprobará con la resolución de las actividades propuestas en el aula virtual y con un examen donde se evaluará el grado de competencias específicas con su correspondiente recuperatorio.

**Las Competencias e Indicadores de logro para la evaluación de este tramo son:**

### COMPETENCIA:

Analizar procesos expresivos y comunicativos de producción artística en el campo de las Artes Visuales.

### Indicadores de logro:

1	Conocer el objeto de estudio de la Historia del arte.
2	Generar un acercamiento a las distintas perspectivas teórico-metodológicas para el estudio del arte.
3	Adquirir herramientas básicas para comprender textos de Historia del arte con enfoques diversos.
4	Identificar características formales de las obras de arte tradicionales.
5	Relacionar manifestaciones artísticas con su contexto social.

<b>Contenidos:</b>	
1	Nociones generales acerca de la Historia del arte y sus distintos enfoques.
2	Aproximación a un análisis formal de obras de arte tradicionales (pintura, escultura y arquitectura)
3	Nociones generales sobre el campo artístico: instituciones formales, circulación artística.
4	Producción de discursos orales y escritos a partir de la incorporación del vocabulario específico.
5	Herramientas generales de búsqueda de información con validez académica. Recursos bibliográficos e informáticos. Bases de datos en línea. Buscadores de imágenes.

**Requisitos para aprobar el tramo específico de Historia del Arte:**

- Realizar el total de las actividades propuestas en el aula virtual
- Aprobar la evaluación que tendrá carácter selectivo (con un mínimo de 60%)
- Leer la totalidad de los textos que se indiquen durante el cursado.

# 1<sup>o</sup> Encuentro

## Introducción a la Historia del Arte

### Propósito:

- Reflexionar acerca de la problemática concreta de la Historia del arte, sus vinculaciones con la obra de arte y el rol que desempeña el historiador del arte.

- 1 Presentación de docentes y alumnos.
- 2 Explicación de los lineamientos generales del Módulo 2c específico de Historia del arte.
- 3 Elaboramos colectivamente un mapa semántico de palabras/conceptos relacionados a la palabra "arte".
- 4 Debaticemos por qué se relacionan esas palabras.
- 5 Lean detenidamente el texto N° 1 "La Historia del Arte" de Figueroba Figueroba y Fernández Madrid, el texto N° 2 "Guía para el estudio de la Historia del Arte" y el N°3 de Cristófol A. Trepal i Carbpnell.
- 6 Reunidos en parejas y teniendo en cuenta lo leído en los textos procuren rescatar de los mismos la información nuclear en un esquema. Cotejando con lo que realizaron en el punto 3, señalar qué información faltaba o qué deferencias hay respecto de la concepción previa de la Historia del Arte, su objeto de estudio y el rol del historiador del arte. Anoten las dudas y cuestiones poco claras que han surgido de la lectura.
- 7 Observen atentamente el Power Point, "Introducción a la Historia del arte", preparado por la profesora.
- 8 Puesta en común con el fin de: aclarar dudas, exponer intereses, aunar criterios y lograr un acuerdo a partir de las diferentes conclusiones grupales.

# La Historia del Arte

Antonio Figueroba Figueroba y María Teresa Fernández Madrid

## Punto de Partida

La Historia del Arte se ocupa de las producciones del hombre en sus vertientes arquitectónica, plástica, visual y auditiva. La obra de arte es un producto social y el artista un productor que se expresa en un lenguaje. Éste, como todo lenguaje, tiene aspectos formales (la manera de organizar sus elementos) e iconográficos. Por tanto, además de hecho-realidad histórico-social, la obra de arte es un hecho estético que nos invita a comprender sus elementos formales y su significado.

Durante mucho tiempo, la Historia del Arte no proporcionaba otra cosa que datos referidos a las obras y a los artistas, presentados cronológicamente.

Sin embargo, el objetivo del historiador del Arte debe ser el estudio de las creaciones artísticas en sus contextos socioeconómico, político y religioso: comprender al artista, y el entorno en que vive, y el mundo a través de la obra de arte, entendida ésta como producción del hombre.

## El Concepto de Historia del Arte

Si partimos de la aceptación de la obra de arte como hecho histórico y estético, consideraremos la Historia del Arte como:

- **Una ciencia humanística.** La ciencia o disciplina del hecho artístico; por tanto, de un hecho histórico y cultural. Como ciencia social, estudia al hombre y también sus creaciones culturales y estéticas.

- **Una ciencia de carácter interdisciplinar.** Porque, en su afán de comprender y explicar la obra de arte como documento histórico, se ayuda de las aportaciones de la Historia general (reconstrucción del pasado), de la Sociología (dimensión social de la obra artística), de la Antropología y la Lingüística, de la Estética (dimensión filosófica), y de la técnica, la mitología, la iconografía y la iconología. Su carácter interdisciplinar proviene de aceptar que existen motivaciones de carácter diverso que inciden en el Arte. El historiador debe recurrir a estas ciencias porque sirven de instrumentos para comprender la riqueza y complejidad de la obra. Además, se expresa en unos determinados códigos formales que deberán ser conocidos.

J. Fernández Arenas ha ofrecido la siguiente definición de la historia del Arte: *Es un sistema de conocimiento ordenado de cómo en cada lugar y cada momento ciertas formas que llamamos arte han sido producidas (reconocidas o no) por sus coetáneos y conservadas (o destruidas) como documentos de una cultura.* Como sistema, se rige por unas reglas y métodos, se mueve por criterios dirigidos a la comprensión de la obra de arte; busca, pues, conocer y comprender la obra de arte, sus formas y su función original. Trata de ser un conocimiento objetivo y racional.

Entre las tareas que competen al historiador del Arte, estará la de tratar de ordenar y catalogar como obras de arte objetos producidos por el hombre. Y en este sentido le será difícil seleccionar qué objetos merecen la clasificación de artísticos.

¿Podemos decir que existe una interrelación entre la producción del Arte y el historiador o crítico? En cierto modo la respuesta ha de ser afirmativa: muchas obras que hoy consideramos insignes no fueron reconocidas como tales en su día por sus contemporáneos (e incluso algunas fueron consideradas como un fracaso), y ha sido la crítica posterior la que las ha recuperado y reconocido. La recuperación y rehabilitación de determinados momentos/movimientos artísticos, o su desprecio han estado históricamente relacionados con las formas de pensar de los historiadores:

- La visión negativa hacia el mundo medieval se debe, entre otros, a los historiadores del Renacimiento, que tienen como cabeza visible a Vasari.

- La recuperación del arte medieval se la debemos al movimiento romántico.

- En la recuperación de "lo griego" tiene mucho que ver el arqueólogo e historiador alemán del siglo XVIII, Winckelman.

- Al Impresionismo se debe la nueva valoración de El Greco, y al Cubismo la de Zurbarán.

El historiador prescinde de los cánones estéticos y presta más atención al dato histórico-artístico de la obra misma; los "historicistas" positivistas y deterministas han inducido a prestar atención al ambiente, la técnica y las formas que envuelven y se dan cita en la obra artística.

---

**Figueroba Figueroba, Antonio y Fernández Madrid, María Teresa.** *Historia del Arte 2º de Bachillerato.* Madrid, Mc.Graw-Hill, 1996.

---

## Guía para el estudio de la Historia del Arte

*F. Checa Cremades, M.S. García Felguera y M. Moran Turina.*

### Introducción

[...] Los estudios de Historia del Arte han de ser una reflexión crítica y consciente de los distintos medios y sistemas, por los que en un determinado momento, lugar y sociedad se hacen visibles los problemas culturales, sociales, políticos y religiosos. Una Historia del Arte concebida de esta manera ha de ser una ciencia necesariamente interdisciplinar, (...) La meta del historiador del Arte actual ha de ser lograr un equilibrio entre el análisis formal que las obras de arte (formas en esencia) exigen y el necesario complemento con las materias afines. Al reivindicar el carácter científico de la Historia del Arte lo hacemos con la conciencia de que éste no consiste, como a menudo se pretende, en la mera descripción taxonómica y catalogación rigurosa de las obras de determinado artista, escuela y país. Este método no debe ser desechado en ninguna manera, pero pensamos que es más propio de las ciencias naturales que de lo que podríamos denominar "ciencia artística", la cual como dijo Panosfky, es una disciplina humanística. Nada mejor que una cita de este gran historiador [del arte] para terminar esta introducción:

Las humanidades no asumen la tarea de fijar lo que ya sucedido, sino de volver a la vida lo que estaba muerto... Insuflando una vida dinámica a vestigios inertes... las humanidades no entran en conflicto con las leyes naturales, sino las complementan... la ciencia y las humanidades son hermanas, pues nacen de este mismo movimiento que justamente se ha llamando el descubrimiento del mundo y del hombre.

---

F. Checa Cremades, M.S. García Felguera y M. Moran Turina. *Guía para el estudio de la Historia del Arte.* Madrid, Cátedra, 1985.

---

# La Lectura de la Obra de Arte: un procedimiento

*Cristófol A. Trepal i Carbpnell*

Los procedimientos específicos de una materia derivan directamente del método de la disciplina, en este caso de la historia del arte. No es ocioso recordar aquí que el objeto de conocimiento de esta disciplina es la obra de arte en relación con su contexto histórico en todos sus niveles (social, económico, cultural, técnico, de imaginario, etc.). El objetivo de aprender a leer una obra de arte deriva, pues, de la peculiar epistemología de la materia, una epistemología propia de una forma razonable de conocimiento. En suma, el arte no es una ciencia, pero la historia del arte sí lo es. Por lo tanto, sin declinar la posible importancia del goce estético y de la formación de la intuición, el estudio de la obra de arte en el marco de las ciencias sociales obedece, a mi parecer, más a prioridades de comprensión y explicación en un contexto social e histórico determinado que a otra cosa.

Por ello, para leer una obra de arte resulta necesario conocer hechos y conceptos históricos, artísticos, vocabulario propio de los diversos vehículos, etc. ¿Qué diferencia substantiva, pues, existe entre el conocimiento de un procedimiento como el de "la lectura de la obra de arte" o el de hechos y conceptos sobre dicha obra? Básicamente uno: el conocimiento de hechos y conceptos se demuestra de manera declarativa (saber decir cosas de la obra) mientras que el conocimiento procedimental se caracteriza además por el saber hacer. En el primer caso (hechos y conceptos), uno puede documentarse sobre lo que otros han dicho de la obra y repetirlo. En el segundo (procedimientos)... [se] ha de demostrar que ante una obra de arte no conocida previamente sabe organizar un diseño consistente en buscar información, procesarla y transmitirla ordenadamente de forma comprensible. En el primer caso no es imprescindible el dominio de ningún procedimiento específico. Uno puede hablar o escribir sobre una obra románica o sobre una pintura tachista repitiendo un resumen de lo ya escrito. En el segundo caso, en cambio, resulta imprescindible el conocimiento de hechos y conceptos específicos (datos de una época o de una zona, situación del pensamiento cultural, personas o grupos que encargan las obras...) y conceptos estructurantes (estilo, función, espacio interior/exterior, luz, etc.). Sin duda alguna, el conocimiento declarativo sobre una época determinada puede constituir una ayuda inestimable para proceder a la lectura de una obra artística. Ahora bien este conocimiento declarativo no asegura el "saber como" debe leerse una obra. ¿En qué consiste, pues, el saber procedimental que postulamos? Básicamente en establecer de manera consciente un orden de actuaciones sistemáticas encaminadas a la meta de comprender una obra de arte (...). Como todo procedimiento, la lectura de la obra de arte concreta la vertiente práctica del contenido de una disciplina y está encaminado a ejercitarse en tiempos más largos que el de una sola clase. [...]

---

Cristófol A. Trepal i Carbpnell, "La lectura de una Obra de Arte...". En: AAVV, *Aprender y enseñar Historia del Arte*. Barcelona, Iber, 1996.

---

## Actividades previas al 2° encuentro

- 1 Lee atenta y detenidamente el Texto N° 4 de Juan Ramón Triadó “La forma de los elementos” y confecciona un cuadro comparativo que señale y compare las características más importantes de: formas abiertas - formas cerradas y de las líneas: rectas, diagonales y curvas.
- 2 Teniendo en cuenta el texto N° 5 de Juan Ramón Triadó, “El significado de la obra”:
  - a) Busca cuatro (4) reproducciones (obras) que ejemplifiquen cuatro de las tipologías pictóricas indicadas en el texto.
  - b) Consigna nombre del autor, título de la obra y fecha de ejecución de cada una de ellas.
  - c) Según tu opinión y de acuerdo al Texto N° 5: ¿Cuál sería el contenido de cada una de las obras que seleccionaste?

# 2° Encuentro

## Análisis formal de las obras de arte tradicionales: Pintura

### Propósitos:

- Tomar contacto con uno de los modelos posibles para el análisis de una obra de arte pictórica.
- Reconocer los elementos para el análisis formal y de contenido de una pintura.
- Valorar la necesidad de incorporar un vocabulario específico propio de la Historia del arte.

- 1 Presentación a cargo de la profesora de la propuesta para el análisis formal de una obra de arte pictórica.
- 2 Charla introductoria sobre las actividades a desarrollar.
- 3 Reunidos en parejas:
  - a) Observen detenidamente la obra pictórica seleccionada y:
  - b) Analicen la obra propuesta aplicando la guía para el análisis de la pintura: “Un método de lectura para la obra de arte pictórica”. Pág. 190
- 4 Puesta en común con el fin de: aclarar dudas, aunar criterios y lograr un acuerdo a partir de las diferentes conclusiones grupales.

## Actividades previas al 3° encuentro

- 1 Lee atenta y detenidamente el texto N° 7 “La escultura: función y significado”.
- 2 Elabora un cuadro sinóptico teniendo en cuenta las categorías de función y significado.
- 3 Realiza un cuadro comparativo que contenga y compare las principales características de las técnicas de la talla y el modelado a partir de la lectura del texto N°8.
- 4 Ve el video “Huellas. Arte argentino - Los escultores modernos”, disponible en [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=50919](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50919)  
a) Le recomendamos que tome nota sobre los primeros 3' del mismo y responda:  
¿Qué es una escultura?  
¿Qué función tiene?  
¿Qué escultores argentinos de principios del s. XX se menciona?  
¿Cuáles son los aspectos de la escultura tradicional?  
A partir del minuto 05:00  
¿Qué incorpora la nueva escultura?  
¿Qué materiales incorporan los artistas madí? ¿Qué implica esto para la escultura?  
¿Cuál es el aporte más importante de este grupo a la escultura? ¿Por qué?  
¿Qué es el objeto artístico?

# La forma de los elementos

Juan Ramón Triadó

Cuando nos enfrentamos a una composición pictórica lo primero que visualizamos son imágenes con una determinada forma plástica. Estas *imágenes* pueden ser **figurativas** o **no figurativas**, es decir, objetuales o puras. La práctica habitual al enfrentarse a un cuadro es la de tratar de reconocer los elementos representados y, a partir de ahí, valorarlos. Se cae así en el **error de identificar la realidad física con la realidad pictórica**. Intentaremos demostrar que el verdadero lenguaje artístico se define en términos puramente plásticos. Hemos de agradecer al arte abstracto, resuelto en formas puras, el habernos introducido y enseñado las formas en sí mismas. Incluso en las obras más marcadamente figurativas lo que verdaderamente tiene interés artístico es su solución formal. Así, distinguiremos entre **formas conformadas por el dibujo**, es decir por la **línea**, y las producidas por una **pin-celada abierta o pictórica**. Esta dualidad plástica se ha querido explicar a través de una lectura únicamente formal o sígnica. Creemos que su análisis es algo más complejo y rico.

Las **formas cerradas o dibujísticas** aparecen en momentos históricos en los que el artista adquiere una seguridad intelectual fruto de una cierta **dogmatización teórica**, sin olvidar en el apartado evolutivo de las formas aquellos **primeros momentos** en los que el artista aún se siente inseguro en sus formulaciones. Así, no es de extrañar encontrar en el mundo renacentista, en la Academia francesa, en el Neoclasicismo o en los teóricos del siglo XX —los cubistas, Mondrian y los racionalistas— soluciones en las que la línea es el elemento básico que conforma los elementos en formas de un gran geometrismo. El sistema cerrado del románico y el gótico se explicaría en base a la segunda hipótesis.

Por el contrario, las **formas abiertas o pictóricas** responden a **momentos de crisis de valores** en los que el artista se expresa con mayor libertad formal y, paradójicamente, en algunas ocasiones, con menor libertad conceptual. El Barroco es el momento culminante de esta propuesta, que se hace extensiva al Romanticismo y a los expresionismos plásticos figurativos y abstractos.

En el apartado compositivo, los diversos tipos de forma adquieren un valor cualificado. Así, las **formas cerradas individualizan** los elementos haciéndolos fácilmente aprehensibles. Sus estructuras son concisas, claras, penetrantes e incisivas, y permiten que el espectador las visualice por separado. Se crea una cierta distanciaci3n entre el espectador y la obra.

Por el contrario, las **formas abiertas globalizan los elementos**. Son indeterminadas, indefinidas, lo que permite una mayor subjetivaci3n e imaginaci3n por parte del espectador.

Las formas las podemos dividir también en **decorativas** y **especulativas**. Las primeras añaden a la estructura formal multitud de elementos que nosotros consideramos accesorios en toda obra de arte. Es obvio, por supuesto, que la plasmaci3n plástica de un rey se ha de hacer con una serie de elementos ornamentales propios del personaje, pero éstos pueden potenciarse *ad infinitum* o reducirse a un mínimo. Los antes aludidos momentos de crisis, a los que añadiríamos momentos de autoafirmaci3n social —por ejemplo, el Modernismo—, inciden en este decorativismo que enmascara las formas artísticas. Coincidimos con Francastel en que **lo que constituye la obra de arte no son los detalles**.

A través de la Historia, podremos ver formulaciones en las que la forma en sí misma se convierte en objeto del cuadro. Se **especula** con ella. La relaci3n sería exhaustiva, pero, por proximidad, cabe citar a Masaccio, Piero della Francesca, Georges Latour, Cézanne, los cubistas, Mondrian... para ellos **lo que interesa no es el tema, sino las formas que lo constituyen**.

Hemos definido dos extremos del proceso creador sin entrar en matizaciones intermedias de gran interés. Así Velázquez formula su obra de una manera especulativa, sin olvidar cierta ornamentación necesaria. Su virtud consiste en que logra la fusión idónea entre la esencia formal y los elementos que llamamos añadidos.

**Toda obra de arte**, en definitiva, **puede reducirse a formas geométricas**. La estructura de los elementos es fundamental y su olvido por parte del pintor conduce a resultados nefastos. El **círculo**, el **cuadrado**, el **triángulo**, el **rombo**, el **prisma**, el **cubo**... están presentes en los elementos de un cuadro; sólo que algunos pintores los resaltan y otros los enmascaran con multitud de detalles. A nivel expresivo no podemos olvidar la utilización de la **línea recta** o **curva**. La **primera** confiere **estabilidad** en su uso vertical u horizontal, mientras que en **diagonal dinamiza el objeto**. La **curva** es siempre **dinamizadora**, a excepción de su formulación en círculo, que consigue una gran estabilidad. La **recta**, a nivel conceptual, expresa **seguridad**, mientras la **curva** es mayoritariamente definidora de **inestabilidad**.

Por último cabe citar la **proporción entre los elementos**, que, aplicada a la figura, se denomina **canon**. Normalmente, la base de las proporciones humanas es la cabeza, aunque en el arte egipcio se han observado cuadrículas que parecen demostrar la aplicación de un canon, siendo el dedo corazón, 19ª. parte de longitud del cuerpo, su unidad básica. En pintura, podríamos centrar en el Renacimiento los estudios sobre las proporciones humanas, a partir de Vitruvio. Alberti estableció un canon basado en estudios del natural. Durero hizo estudios con figuras de una longitud de siete, ocho, nueve y diez cabezas. Leonardo, Rafael Holbein, David... se ocuparon del tema, siendo, sin embargo, los manieristas los que de manera práctica distorsionaron el canon clásico, que era de siete y medio a ocho cabezas, al pasar, en su afán anticlásico, a proporcionalidades de 1/11 o 1/12.

Este ideal de belleza no se formula exclusivamente a través del canon, sino que tiene múltiples propuestas. Así, el tema de las **Tres Gracias** —Hágale, Eufrosine y Talía— que personificaban la belleza y la armonía física y espiritual, sirve de excusa al pintor para expresar su **gusto estético**. Las representadas en *La Primavera* de Botticelli, las de Rafael y las de Rubens, entre otras muchas, vienen a ser paradigmáticas de la estética formal de los siglos XIV, XV y XVI.

Como dice San Agustín, “todo cuanto existe no puede existir sin alguna forma”, a lo que cabe añadir que **el fundamento de un cuadro son las formas, ya sean figurativas o abstractas**.

---

Triadó, Juan Ramón. “Las claves de la Pintura”. Madrid, Planeta, 1989. Págs. 25-32

---

# El significado de la obra

Juan Ramón Triadó

[...] A través de la técnica y la composición el pintor expresa contenidos ideológicos –religiosos y civiles–, culturales o meramente plásticos. Estos contenidos tienen su explicación visual en los llamados temas, tratados por los artistas. Sin embargo, el término tema lleva implícito un carácter eminentemente figurativo, por lo que emplearemos la palabra tipología para designar los contenidos de las obras. (...)

La Historia del Arte se inicia con una **tipología mágica**, representada por las pinturas del mundo prehistórico. El artista –eminentemente cazador– fija las imágenes de las piezas que él pretende cobrar, de manera que su representación gráfica tiene un significado de posesión. Así, su sueño/deseo se convierte en realidad. (...)

El arte se convierte en ocasiones en objeto **decorativo**, y como tal tiene significado. Ya no se pretende la copia de la realidad, sino que los elementos tangibles se organizan en composiciones que no explican nada, sino que tan sólo sirven de ornamento. Cenefas, grutescos renacentistas, esgrafiados e incluso geometrismos árabes son elementos complementarios de una espacialidad arquitectónica. Podemos hablar así de **arte aplicado**, carente de significación propia.

Sin embargo, la gran **división tipológica**, que incluye a otras muchas, se centra en lo **religioso** y lo **civil**.

La **temática religiosa** se remonta a culturas lejanas en el tiempo y evidentemente anteriores a la Era Cristiana. El antiguo Egipto con las representaciones de sus dioses, Mesopotamia, Asiria, Persia... son ejemplos representativos. (...)

La tipología religiosa tiene en el **Antiguo** y **Nuevo Testamento** dos de sus representaciones más divulgadas. (...) Pero no es igual la visión de una misma historia por parte de artistas de diferentes épocas, a lo que hay que añadir el momento que cada pintor elige de acuerdo con su concepción artística, y el tratamiento real, simbólico o alegórico que le quiere conferir. (...) Hemos de insistir... en la ideología de cada momento artístico. Así, el **mundo medieval significa** los personajes dándoles un carácter totémico y simbólico, que el **Renacimiento humaniza** y el **Barroco sentimentaliza**. El **siglo XVIII**, época de crisis de valores religiosos, **sensualiza** esta temática, mientras desde el siglo XIX a nuestros días se convierte en algo amorfo y sin fuerza expresiva. Los **evangelios apócrifos** tienen en el Medioevo y el Renacimiento una gran utilización que el Barroco, derivado de la contrarreforma, sustituirá por la plasmación de **Vidas de Santos**, como personajes modélicos a seguir. Es el **didactismo de la imagen** que convierte a la pintura en el máximo emisor de una nueva ideología religiosa. Las apoteosis de los santos son la manera visual de explicar la unión de las almas escogidas con Dios: modelo a seguir y fin a conseguir.

La relación de las distintas temáticas religiosas se haría exhaustiva. A veces incluyen imágenes del Nuevo Testamento unidas a diversos santos. La **Sacra Conversación**, en la que la Virgen es flanqueada por santos, es un ejemplo común del Renacimiento, mientras que el Barroco introduce la **Inmaculada Concepción**, plasmación gráfica de una idea abstracta o pura. Otras veces lo religioso se une a la crónica de una realidad transmitida: **milagros, apariciones, martirios de santos...** También los misterios de la Iglesia son tratados: **Santísima Trinidad, Resurrección, Eucaristía...** En definitiva, las modalidades son múltiples y, a menudo, se interrelacionan en un mismo cuadro.

La comprensión de una pintura religiosa no depende exclusivamente de su captación formal, sino que tiene en el reconocimiento del tema uno de los aspectos fundamentales. La **iconografía religiosa** cristiana es esencial para la visión completa de la obra. (...)

**La tipología civil** tiene múltiples formulaciones temáticas. Destacamos en primer lugar el **retrato**. El mundo romano introdujo esta temática en la pintura, y la potenció en la escultura. Tendremos que esperar hasta el mundo gótico, salvo raras excepciones anteriores, para volver a encontrar este tipo de temática. Podríamos hablar de retrato integrado –orantes del mundo gótico–, autorretrato y retrato. El **autorretrato** tiene su razón de ser en la autoestima que desde el Renacimiento el artista tiene de sí mismo. Su finalidad es, esencialmente, potenciar el personaje y sus formulaciones diversas. Así, del **retrato significativa** del siglo XV, llegaremos al **retrato simbólico** del mundo barroco, con múltiples variaciones como el retrato alegórico, el retrato psicológico y el retrato fotográfico. Esta individualización del personaje tiene, en el mundo burgués, una ampliación de carácter institucional: el **retrato de grupo** y el **retrato familiar**. El **retrato a lo divino**, en el que el personaje se representa con iconografías del santoral, es propio del mundo barroco.

**La pintura de género** ha sido explicada a partir de planteamientos burgueses. Es evidente que la sociedad del Seiscientos holandesa potenció sus propios temas, populares y urbanos; sin embargo, la aristocracia quiso también representarse en sus interiores; la finalidad fue la misma. Ambas instituciones quisieron convertirse en tema del cuadro y, autoafirmándose, perpetuarse en la historia. El realismo del siglo XIX potenció la visión sociológica de la realidad, mientras el siglo XX volvió a conferir un carácter burgués a este tipo de representaciones.

**El bodegón** es otra de las temáticas, que junto, al **florero** surgen en la transición del siglo XVI al XVII. Su carácter es doble: plasmación de una sociedad y finalidad decorativa. Su carácter burgués es evidente, siendo una de las temáticas más cultivadas desde el siglo XIX. El Impresionismo fijó su carácter decorativo, siendo el Cubismo el que les confirió una dimensión puramente especulativa.

**La temática del paisaje** es evidentemente..., una de las más cultivadas, incluso en la actualidad. El **paisaje dependiente** sirve de fondo a composiciones de otro tipo de temática. Así, el Renacimiento utiliza el paisaje como **elemento complementario** y/o **perspectivo**. Nos referimos al paisaje propiamente dicho, y al arquitectónico. Fue en Centroeuropa donde primero se planteó el paisaje autónomo. Sus inicios los podemos situar en Patinir, aún no desligado de la temática religiosa, sin olvidar las magníficas acuarelas de Durero, mucho más acordes con la realidad. El siglo XVII hizo suyo este carácter individual del paisaje, formulándolo de maneras diversas. Así, los holandeses –Hobbema, Ruysdael, Vermeer... – definen el **paisaje** de manera **realista**. Es la ya citada autocomplacencia por su mundo circundante. En Italia, Claude Lorrain se sirve del paisaje para intentar **captar la atmósfera**, aunque el tema secundario está aún presente. El XVIII inglés recoge la tradición neerlandesa y abrirá el camino al **paisaje como tema**, que tendrá en la escuela de Barbizon y en los impresionistas y fauvistas sus máximos valedores. El hiperrealismo, con su **realidad fotográfica**, es el último gran intento de captación de la esencia del paisaje. Variaciones del denominado paisaje son las **marinas**, los **interiores**, y las llamadas **visiones arquitectónicas**.

Opuesto a la visión de la realidad existe el llamado **paisaje de creación**, que tiene en el primer Renacimiento y en el Romanticismo sus momentos más definidores, a los que hemos de añadir el **paisaje surreal** y **metafísico**.

No queremos, y menos en esta tipología, dejar de insistir en que la transcripción plástica de la realidad, no la podemos confundir con la copia exacta de esta realidad. Una cosa es la naturaleza y otra su plasmación sobre el cuadro, aunque la intención del pintor, como hemos dicho, sea el buscar el máximo de identificación o el inspirarse en ella para componer un mundo romántico, surreal o metafísico.

**La tipología histórica** es junto a la **mitológica** la que utiliza de manera más clara la **alegoría** y en ocasiones el **símbolo**.

La **representación conmemorativa** de los hechos bélicos o históricos se relaciona claramente con un deseo de autoafirmación. Así el rey, el príncipe e incluso el burgués, quieren perpetuar aquellos hechos en los cuales han salido victoriosos. En ocasiones esta

**autocomplacencia personal** los hace protagonistas de esta clase de temas. ...es desde el Renacimiento desde donde este sentido conmemorativo se potencia. El personaje principal queda enfatizado en la composición, tanto formalmente –horizonte bajo– como a través de atributos y símbolos. Históricamente es el siglo XIX el que utiliza en mayor grado esta temática, que en la actualidad ha sido sustituida por la instantaneidad de la **fotografía**, aunque la pintura realista –**realismo socialista**– ha insistido en ella cambiando los términos: el héroe ya no es el poder establecido y autoritario, sino el pueblo, poder comunitario de la nueva sociedad.

Sin embargo, es la **mitología** uno de los temas que a través de los tiempos ha tenido mayor incidencia plástica. Su sentido es doble: **religioso** y **simbólico**. En el mundo antiguo y en las culturas orientales, el dios mítico viene a representar lo que los personajes cristianos son para nosotros. Sin embargo, dentro de nuestra cultura occidental y cristiana el mito se convierte en modelo de virtudes y en ocasiones se sacraliza. Dioses y héroes pasan a representar vicios y virtudes en clara alusión a la moral. Así, no es de extrañar que Hércules sea la personificación del rey, que al igual que aquél prefiere los trabajos al ocio. Apolo simboliza la cultura, Venus, la belleza, Baco, el placer sensual, Marte, la guerra, Mercurio, el trabajo... Se utilizan los dioses dentro de un mensaje cristiano. Pero el uso de la mitología es vario. Así, los círculos culturales del Renacimiento y el Barroco los utilizan de manera *dilettante* y el Neoclasicismo de modelo plástico, al convenir la identidad mito-clasicismo.

La historia y la mitología presuponen a menudo la existencia de **programas iconográficos** de lectura, a veces compleja. ... En ocasiones la pintura puede adquirir una nueva dimensión cuando se la relaciona con otras composiciones ya de antemano preestablecidas. Son los denominados ciclos pictóricos que a menudo explican una historia o un proceso artístico, que sólo tienen sentido en su complementariedad.

**La alegoría** cierra el capítulo de las tipologías figurativas. En la plástica artística esta representación de ideas abstractas –Inmaculada, virtud, vicio, fe, esperanza, caridad, prudencia, justicia, fortaleza, templanza, valor, cobardía, ...- es constante a lo largo de todos los tiempos. Se asocia a la pintura religiosa pero, sobre todo, a personajes históricos a los que se quiere ensalzar. El Renacimiento y el Barroco fomentaron la alegoría como algo consustancial a su ideología. Las virtudes del héroe cristiano tuvieron en las formas alegóricas su mejor plasmación.

No querríamos acabar esta llamada aproximación tipológica sin hablar de las formulaciones modernas o de otras culturas. **La pintura sígnica** tiene en el mundo oriental –**la caligrafía**– y en el occidental –**Miró, Tobey...**– ejemplos de una gran fuerza plástica. La llamada especulación formal cierra esta breve relación. La pintura actual ha especulado con las formas ofreciéndonos soluciones no figurativas y nos ha ofrecido la pureza del arte: formas válidas por sí mismas; formas significantes y significadas; en definitiva, nos ha formulado el arte en su estado puro, permitiéndonos su comprensión, no en base a identificaciones, sino por sí mismo.

Querríamos terminar con una afirmación que consideramos básica. **La pintura no es un ente abstracto y cerrado en sí mismo, sino que relaciona una serie de aspectos que van de lo formal y técnico a lo conceptual, y sólo puede ser completamente comprendida en el marco general de la cultura y el pensamiento.** Esta es su gran virtud y su gran dependencia.

# Guía para el análisis de la Pintura: “Un método de lectura para la obra pictórica”

## 1. Documentación general o catalogación

Autor:

Título:

Fecha:

Dimensiones y formato:

Soporte y técnica de ejecución:

Lugar de emplazamiento:

## 2. Análisis del contenido

### a) Tipología: (tener en cuenta el texto de Triado)

- Pintura religiosa o devocional
- Pintura mitológica
- Pintura alegórica
- Pintura histórica
- Pintura de género o costumbrista
- Retrato: Individual o colectivo
- Paisaje
- Marina
- Bodegón o naturaleza muerta

### b) Individualización del contenido:

- Descripción de los personajes y/o objetos: (actitud, papel en la escena, disposición en el espacio, expresiones)
- Descripción del ambiente: (fondos o escenarios: arquitectónico, paisajístico, neutro, etc.)

### c) Interpretación del contenido:

- ¿De qué trata el tema de la obra? ¿El título de la misma te puede ayudar a identificarlo?
- ¿Podrías identificar algunos de los personajes, u objetos, que utilizó el artista para representar el tema?

### d) Función:

- Religiosa
- Política
- Social
- Conmemorativa
- Lúdica (Por placer, diversión, etc)
- Decorativa
- Ilustrativa (pedagógica)
- Otras

**e) Explica brevemente el por qué de la función seleccionada**

### **3. Análisis de los elementos formales**

**3.1. Composición** (subrayar y/o completar lo que corresponda)

**a) El artista estructura la composición a través de un esquema:**

- Axial
- Diagonal
- Triangular
- Cuadrado
- Curvo
- Circular
- Combinado de

**b) ¿Qué expresión transmite la composición (esquema) de la obra?**

- Estática
- Calma
- Dinámica
- Equilibrada
- Monótona
- Enérgica
- Otras (especificar cuál)

### **3.2. Espacio**

**a) ¿Cómo es el espacio pictórico representado?**

- Profundo, logrado a través de:
  - . utilización de la perspectiva central
  - . perspectiva atmosférica
  - . yuxtaposición de los distintos planos (primer plano, segundo plano, etc)
  - . hay sensación de profundidad sugerida a través de
- Plano
- Neutro
- Se confunde con las figuras
- Otros (especificar cuál)

### **3.3. Luz**

- Planos iluminados irregularmente
- Artificial (la luz es focal-dirigida, proviene de un foco de luz que está fuera de la obra e ilumina de manera directa parte de la composición)
- Irreal (emana de los objetos o personajes)
- Yuxtaposición arbitraria de luces y sombras.
- Homogénea (ilumina las figuras u objetos de manera uniforme)
- No hay una fuente de luz identificable
- Otras (especificar cuáles)

### **3.4. Formas**

#### **a) Según los contornos:**

- Lineales (predomina el dibujo: las figuras o formas están claramente perfiladas por la línea independientemente de su color)
- Pictóricas (predomina el color: los contornos se pierden o desdibujan confundiendo unas con otras)

#### **b) Según el volumen**

- Volumétricas (las formas parecen tener “cuerpo”: están modeladas a través de un juego de luces y sombras, de la modulación-gradación del color o de la representación de figuras en escorzo)
- Planas (los colores y las luces están distribuidas uniformemente sobre las figuras u objetos)

### **3.5. Color**

#### **a) ¿Qué paleta de colores es la utilizada en la composición?**

- Acromática (de blancos negros y grises)
- Monocroma (reducida a tonos: marrones, tierras, pardos, etc., o rojizos, ocres y naranjas, etc.)
- Policroma: Paleta variada, compuesta de... (colores)

#### **b) ¿Qué colores predominan en la obra?**

- Primarios
- Secundarios
- Complementarios
- Otros (describir cuáles)

Según las sensaciones de temperatura:

- Cálidos
- Fríos
- Otros (equilibrio entre...)

### **3.6. ¿Qué elementos formales (ejes compositivos, luces, colores, etc.) crees ha utilizado el artista para apoyar la expresión del tema principal?**

## **5. Valoración estética**

Expresa brevemente tu opinión personal acerca de la obra y su expresión.

# 3<sup>o</sup> Encuentro

## Análisis formal de las obras de arte tradicionales: Escultura

### Propósitos:

- Reconocer los elementos para el análisis de una producción escultórica.
- Valorar la necesidad de incorporar un vocabulario específico propio de la Historia del arte.

- 1 Lean atentamente los textos N° 7 y 8 y respondan.
  - a. ¿Cuáles son los dos aspectos que condicionan la función y el significado de la escultura?
  - b. ¿Cuáles son las dos principales características de la escultura tradicional?
- 2 Observen con atención el video “Huellas. Arte argentino - Los escultores modernos”, disponible en [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=50919](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=50919)
  - a) Tomen nota al respecto y responda:
    - ¿Qué es una escultura?
    - ¿Qué función tiene?
    - ¿Qué escultores argentinos de principios del s. XX se menciona?
    - ¿Cuáles son los aspectos de la escultura tradicional?A partir del minuto 05:00
  - ¿Qué incorpora la nueva escultura?
  - ¿Qué materiales incorporan los artistas madí? ¿Qué implica esto para la escultura?
  - ¿Cuál es el aporte más importante de este grupo a la escultura? ¿Por qué?
  - ¿Qué es el objeto artístico?
- 3 Siguiendo el modelo propuesto por el texto N° 9 de María Guzmán Pérez, “Pautas de observación de la escultura” y con los datos disponibles en el video “Huellas. Arte argentino - Los escultores modernos”:
  - a) Realice individualmente una ficha sobre alguna de las obras de Pablo Curatella Manes.
  - b) Elija una de las obras del video y descríbala siguiendo el modelo propuesto por Guzmán Pérez.
- 4 Puesta en común de las fichas elaboradas en base a las consignas propuestas.

## Actividades previas al 4° encuentro

- 1 Lee atentamente el texto N°10 de María Fernanda Guzmán.
- 2 Identifica vocabulario específico de las obras arquitectónicas.
- 3 Elabora una síntesis que contenga las ideas nucleares

# La Escultura: Función y significado

[...] la propia naturaleza de los materiales fundamentales empleados, como el mármol y el bronce, que son de carácter imperecedero así como las técnicas de trabajo de estos materiales, que acarrearán mayores costos de producción que la pintura, han condicionado a lo largo de los siglos la función y el significado mismo de la escultura.

En efecto, por poseer la obra escultórica la solidez y materialidad de los objetos reales, queda destinada para una función duradera, en realidad prácticamente indefinida. De hecho, la larga duración de la escultura le ha conferido un carácter más estable y conservador que el de otras obras de arte, constituyendo así una de las manifestaciones artísticas más intemporales y menos susceptible de sucumbir a los cambios de la moda y del gusto. Son, pues, su consistencia y pervivencia temporal, y por añadidura el valor económico de los materiales utilizados, los factores que han configurado estéticamente la escultura como una manifestación artística más estable. Los cambios tanto técnicos como formales y simbólicos han sido en este arte menos frecuentes que en otros. (...) Por otro lado, la escultura ha constituido menos veces que otras manifestaciones artísticas el factor fundamental del cambio en la historia de los estilos.

Pero en este momento nos interesa considerar cuál ha sido el destino o función que el hombre ha dado a la escultura, y cuáles los contenidos esenciales de la misma, es decir, los mensajes que a través de este arte, como lenguaje plástico, ha querido transmitir. En este sentido, son precisamente su estabilidad y permanencia las características que la han convertido en un medio de expresión adecuado para comunicar mensajes con destinatario público. De modo especial, la escultura de bulto redondo o escultura exenta, ya que el relieve, por su propia naturaleza, ha tenido funciones más próximas a las de la pintura. Así, la estatuaria ha servido para representar aquellas imágenes a las que tanto las ideologías en el poder como la propia sociedad confieren un valor y significación ideales, especialmente de carácter religioso y político, como las imágenes de los dioses, de los santos, o de los personajes ilustres o relevantes: faraones, emperadores, reyes, etc. La estatua, por otra parte, es el núcleo esencial del monumento conmemorativo que, en las culturas con sentido histórico, implica la idea de perpetuar la memoria de aquello que representa. Otro de los temas básicos de la escultura ha sido el retrato, y no sólo el psicológico sino principalmente el de carácter simbólico y moral, cuya finalidad es representar como héroe a un personaje o a una clase social. Por último, entre los contenidos fundamentales de la escultura destaca la representación de la figura humana, sobre todo en la versión del desnudo, para expresar en primer término ideales de belleza plástica formulados regularmente a través de normas o reglas canónicas (el «canon»). Aquí se pretende glosar sumariamente los contenidos fundamentales de la escultura considerando los temas más importantes, ya que la estabilidad de esta expresión artística hace innecesario un desarrollo histórico.

Hoy se admite que las primeras esculturas de bulto redondo tuvieron carácter de amuletos. Las Venus paleolíticas, como, por ejemplo, la Venus de Willendörf al margen de que por representar un desnudo femenino siempre implican la concepción de un canon estético (toda expresión formal lo lleva implícito), sin embargo y en primer lugar, tuvieron un propósito mágico y simbólico. Los amuletos son agentes de control sobre todas aquellas fuerzas de la naturaleza que no se puede dominar plenamente, y en especial sobre todo lo relacionado con el misterio de la vida y la muerte. Estas Venus no son otra cosa que amuletos para fomentar y propiciar la fertilidad. Desde las estatuillas paleolíticas hasta las máscaras de los pueblos primitivos actuales, el carácter mágico y propiciatorio se encuentra en los orígenes de la escultura. La escultura, en efecto comienza su andadura como amuleto para pasar a

significar conceptos religiosos o políticos, y llegar, por último, en la época contemporánea, a significarse exclusivamente a sí misma.

Una de las funciones primordiales de la estatuaria ha sido la religiosa: creación de imágenes o simulacros de la divinidad. Y si bien existen religiones anicónicas que prohíben expresa o tácitamente representar al ser divino, parece que el bulto redondo ha constituido una expresión adecuada de las imágenes de los dioses, en cuanto que eleva con más fuerza al espectador hacia la idea espiritual que intenta expresar. Se diría que trasciende la apariencia material y real del objeto escultórico, produciéndose un transporte al mundo ideal que significa, y llegando a identificar por completo imagen y símbolo. De esta manera la imagen de la divinidad acaba por confundirse con la propia divinidad: el icono es el dios. Recuérdese en tal sentido la trascendencia que dicha identificación tuvo en el Cristianismo oriental y el problema de la querrela iconoclasta.

A diferencia del bulto redondo, ya se ha visto que el relieve, igual que la pintura, se destina para otro uso o función religiosa, fundamentalmente el de narrar la historia o la mitología. Ello responde primordialmente a que el relieve cumple un objetivo inverso al de la estatuaria, ya que transporta desde el mundo ideal al real, es decir confiere vida a la historia y encarna las ideas anclándolas en el mundo visible. Recuérdese, por ejemplo, la destacada función del relieve, con carácter didascálico, en los estilos románico y gótico durante la Edad Media.

En la misma dirección, la estatuaria ha representado las imágenes del poder político, transmitiendo a través de su iconografía la propia concepción del mismo vigente en cada cultura. Es así fácil comprobar como la estatuaria egipcia ilustra una determinada concepción de la monarquía que se identifica con la divinidad. Muy esclarecedor es, asimismo, el caso de las representaciones escultóricas del emperador romano Augusto; en efecto, en la estatua conocida como Augusto de Prima Porta está representado como "imperator", vestido con traje militar de gala y en actitud de dirigirse a las legiones romanas, arengándolas; es decir, que la iconografía intenta configurar una imagen determinada del poder, representando a este personaje como supremo jefe militar, como emperador o jefe de las legiones romanas. Otro de los mejores retratos de Augusto es el llamado Augusto de Vía Labicana, en el que aparece togado y con la cabeza cubierta, es decir, en actitud de sacrificar como Sumo Sacerdote o Pontifex Maximus. En unos momentos en que se está configurando una determinada concepción del poder político en los comienzos del Imperio, las imágenes de Augusto no son tanto retratos personales cuanto símbolos del poder y de los contenidos del mismo, ya se trate de Augusto como «imperator» o como "Pontifex maximus", supremo jefe militar, en definitiva, y máxima autoridad religiosa, dos aspectos de la concentración de poderes en el emperador romano.

En las imágenes que aluden al tema que nos ocupa resultan importantes los atributos como complemento iconográfico de la configuración del poder; así, por ejemplo, en el caso de los faraones egipcios, las dos coronas, que simbolizaban respectivamente el dominio sobre el Alto y el Bajo Egipto. En otras ocasiones las imágenes del poder se representan divinizadas o simplemente heroizadas; recuérdese a este respecto el retrato del emperador romano Commodo representado como Hércules. En todo caso, la representación y los atributos del poder político constituyen siempre un mensaje informado de un denso contenido ideológico cuyo destinatario colectivo son todos los posibles súbditos.

Por lo demás, alguna determinada fórmula iconográfica ha revestido singular importancia y significación. A título de ejemplo, y remitiéndonos de nuevo al Imperio Romano, es muy esclarecedor el caso de la escultura ecuestre del emperador Marco Aurelio. Tenida durante la época medieval como escultura del emperador Constantino, la fórmula iconográfica ecuestre reaparece con simbolismo imperial en el caso de la estatuilla de Carlomagno, y se consolida como fórmula iconográfica monumental, en la Edad Moderna, ya a partir del «quattrocento» italiano. En cada caso, la fórmula iconográfica de la figura humana (sedente, tronante, orante, yacente, etc.), se carga de connotaciones y de contenidos. Otras veces,

y especialmente cuando se trata del retrato, no se representa la figura completa; especial interés iconográfico tienen también las figuras de busto, o simplemente la representación de la cabeza.

En el retrato, otro de los temas básicos de la escultura exenta, hay que tener en cuenta su finalidad, en la que casi siempre se encuentra el culto a la memoria de un personaje. En Roma, el uso de mascarillas mortuorias explica el culto y la devoción a la memoria de los antepasados, y sin duda condicionó la orientación realista del retrato romano. Pero, con frecuencia, el retrato trasciende la mera finalidad del parecido físico o captación psicológica, para convertirse en un paradigma de cualidades morales, éticas, políticas. Puede decirse que en general, supera lo particular e individual para transformar el retratado en el símbolo de una clase social o de una ideología determinada. Es conocido el hecho de que Miguel Ángel en su busto de Bruto dejó un claro testimonio de sus convicciones políticas republicanas, configurando así el perfil ético-político del ciudadano.

El tema por excelencia de la escultura a lo largo de la Historia y hasta la ruptura del siglo XX ha sido la figura humana. Incluso las imágenes de los dioses se ha representado antropomorfas en muchas culturas. La importancia del cuerpo humano, especialmente en su versión de desnudo, se pone de manifiesto al máximo en la estatuaria clásica griega. El cuerpo humano se configura como forma ideal. Por un lado, revela una determinada concepción del hombre, de su significación, de su lugar en el mundo y su relación con el resto de la naturaleza. Por otro lado, a través de la representación del cuerpo humano, se revela la concepción artística de cada cultura, el equilibrio entre naturalismo e idealismo, entre representación del natural o predominio de lo espiritual, el sistema de proporciones que se formula en relaciones de las partes con el todo, etc. En este contexto, las investigaciones estéticas realizadas por la plástica griega en los siglos V y IV antes de Cristo, con la formulación de cánones especiales como el del Doríforo, de Polícleto, o el Apoxiomenos, de Lisipo, adquieren un profundo significado, trascendiendo lo puramente formal y asumiendo un claro valor simbólico. La cultura occidental, por medio de los griegos y del Renacimiento, ha interpretado el mundo y la Naturaleza tomando al hombre como medida de todas las cosas.

---

Varios autores.- *Introducción general al arte*. Ed. Istmo. Madrid. 1980. Págs. (Selección)

---

## Los procedimientos técnicos de la escultura: Talla y modelado

*Por escultura entiendo el género de ella que consiste en tallar del bloque; el género que se ejecuta modelando se parece a la pintura.*

*(Miguel Ángel)*

*Por mi parte, esta discusión me parece enteramente fútil y sin objeto. El resultado es lo que importa después de todo. De los dos, el modelado me parece el más genuinamente creador. Al esculpir, la sugestión de la forma de la obra viene a menudo de la forma del bloque.*

*(Jacob Epstein)*

Los textos de Miguel Ángel y de Epstein que sirven de pórtico al desarrollo del tema reflejan la larga discusión sostenida por los escultores en torno a los dos procedimientos básicos y fundamentales del arte de la escultura: la talla y el modelado. Puede afirmarse que ésta ha sido una de las cuestiones permanentemente debatidas acerca de la escultura, y que en parte ya afloraba en el capítulo anterior, cuando se planteaban los aspectos etimológicos de escultura y plástica.

En esta reflexión sobre el arte de la escultura y sobre los elementos estéticos del lenguaje escultórico, nos ha parecido conveniente iniciar la aproximación al tema con esta consideración preliminar sobre los procedimientos técnicos, que en cierta manera condicionan la creación artística y, por tanto, la obra escultórica acabada. El conocimiento del proceso creador contribuye siempre a la comprensión y valoración global de la obra.

La talla, o cincelado, se refiere al concepto de escultura derivado de su etimología latina “sculpere”, es decir, al trabajo mediante el martillo y el cincel sobre materiales duros, en especial sobre las variedades más o menos duras y nobles de piedra (el material más importante ha sido el mármol). La talla de la madera, que es más dulce, permite el uso de mazas y gubias. El escultor, al tallar o cincelar, se enfrenta al bloque informe y natural que tiene ante sí para vaciarle lo que le sobra, arrancándole la obra de arte que está encerrada dentro del mismo. Esta labor de desbastado es un proceso que exige habilidad técnica, ya que cualquier error puede resultar irreversible; recuérdese el mal disimulado orgullo con que Miguel Ángel se ufanaba ante los florentinos de haber arrancado limpiamente de un bloque de mármol el famoso *David* de la Galería de la Academia. Mejor suerte corre el imaginero que labra la madera que posteriormente ha de ser revestida de policromía, ya que con este procedimiento adicional se pueden corregir errores. De él se hablará más adelante al tratar del color en la escultura, pero adelantaremos ahora que no ha sido infrecuente el hecho de que los comanditarios no hayan querido policromar esculturas en madera, en principio pensadas para recibir color, para evitar que se dañase o desnaturalizase la finura de la talla (en otras ocasiones la escultura en madera ha quedado sin policromar debido a falta de recursos económicos).

Hay tallas que han llegado hasta nosotros inacabadas o con sus formas emergiendo del bloque en que han sido labradas –recuérdense obras de Miguel Ángel, por ejemplo-, y que, por ello, nos ilustran acerca del proceso técnico de la talla.

A esta técnica de la talla la denominan algunos “sustractiva”. Para obtener la obra original, puede tallarse directamente sobre la materia definitiva en que adquiere forma, sin que medien bocetos previos. A veces, la construcción y estructura de la obra queda implicada y condicionada por el tipo de material, por su naturaleza íntima, y hasta por la forma del bloque al que se arranca. Pero también el escultor puede disponer de un boceto o modelo previo obtenido mediante la técnica del modelado, dedicándose entonces a tras-

lucharlo a la obra definitiva, y ayudándose para ello de la técnica de “saca de puntos”, es decir, tomando todos los puntos de referencia que le permitirán doblar con escrupulosidad el modelo. Este mismo procedimiento se utiliza en la obtención de copias.

La técnica de modelado, al contrario que la talla, actúa sobre materiales blandos que se modelan e informan sin ofrecer la resistencia típica de los materiales duros, bien directamente por la mano o por medio de algún útil como la espátula. A esta técnica, que procede de la nada al todo, la han llamado algunos “aditiva”. Las características de los materiales empleados, principalmente la arcilla y la cera, así como la mayor rapidez que permiten a la ejecución y la posibilidad de todo tipo de arrepentimientos, modificaciones, etc., hacen especialmente adecuado este procedimiento para los estudios preparatorios, para los bocetos y obtención de obras provisionales. Pero fundamentalmente sirve para la realización del modelo; éste, o bien sufrirá un proceso de endurecimiento mediante cocción (caso de la terracota), o bien se convertirá a través de un proceso complejo en materiales más duraderos. Ya se ha hablado del transporte a materiales nobles y duros por el procedimiento de la “saca de puntos”.

El procedimiento más importante para obtener la obra definitiva a partir del modelado es el que se lleva a cabo cuando la escultura definitiva se realiza en bronce.

Los dos procedimientos más utilizados para la obtención de esculturas en bronce a partir de la obra realizada en modelado son las fundiciones “a la cera perdida” y la “fundición de arena”.

La fundición a la cera perdida constituye un técnica más sencilla, y generalmente se emplea en la realización de esculturas en bronce de tamaño menor, ya que la estatua resultante queda absolutamente llena y maciza; en cambio, si fuese de gran tamaño, serían necesarias grandes cantidades de metal, con lo que se encarecería el coste económico del procedimiento. Una vez modelada la figura en cera, se recubre de arcilla mezclada con arena, de yeso o de cualquier otra sustancia refractaria, de modo que este revestimiento se adapte perfectamente al modelo en cera, reproduciendo así todos sus detalles en negativo. Se dejan orificios de entrada y escape, y cuando el revestimiento o capa está bien seco, se vierte una colada de bronce fundido en estado líquido, que desplaza y ocupa el lugar de la cera, formando la escultura. Al enfriarse el metal, se fractura el molde y se desprende la estatua.

Con el sistema descrito –como acabamos de decir– solamente se obtienen estatuas macizas y condicionadas económicamente a un tamaño pequeño. Por esta razón, para lograr una escultura en bronce de carácter monumental hay que utilizar la técnica más avanzada de la fundición en hueco. Los griegos, que atribuían la invención a los bronceístas Rhoikos y Theodoros de Samos, la aprendieron de Oriente. Cuando se emplea este método, llamado por algunos autores fundición de arena, se comienza por construir un núcleo o alma interior de la misma materia refractaria (arcilla con arena, o yeso, etc.), y sobre él se modela la capa de cera con la forma y con el espesor que deberá tener la estatua definitiva. Se continúa el trabajo, como en el caso anterior, revistiendo la cera con una nueva capa refractaria, de manera que el modelado en cera queda atrapado entre el molde exterior y el alma interior. La segunda fase, la de fundición propiamente dicha, consiste asimismo en verter la colada de bronce líquido, que desplaza a la cera. Cuando está enfriado, se elimina el molde exterior y se extrae del interior de la estatua el núcleo o alma interior, quedando la escultura en bronce hueca.

Después de todo, y siguiendo la opinión de Epstein, cualquiera que sea el procedimiento técnico utilizado por el escultor, bien de talla o bien de modelado, lo que importa es el resultado final de la escultura. Y aunque la controversia entre talla y modelado no deja de ser una cuestión baladí, sin embargo, esta amplia discusión ha contribuido a clarificar las ventajas y los inconvenientes de ambas técnicas. Pues, si bien es cierto que mediante la talla o cincelado se favorecen los valores sólidos del peso y de la masa escultórica, también existe la posibilidad de que se tienda a una mayor rigidez monolítica, impuesta por el

propio bloque y por la naturaleza más o menos dura de los materiales. En definitiva, parece que, al esculpir, la inspiración es siempre modificada de alguna manera por el material; no existe una completa libertad de acción creadora. Epstein, a quien seguimos comentando, añadía que “el cincelado muchas veces lleva a un hombre a descuidar la fluencia y el ritmo de la vida”.

Estas desventajas no se dan en el modelado, donde el escultor, al actuar por adición desde la nada hasta la obra acabada, procede con entera libertad, sin más cortapisas ni trabas que las propias dificultades técnicas del asunto por él previamente elegido. Y, sin embargo, también el modelado presenta una problemática específica: por esa mayor soltura que permite, el escultor se ve instintivamente abocado a una mayor imprecisión formal y obtiene mayores efectos superficiales en puro detrimento de la masa. De esta manera se puede incurrir en los excesos de Medardo Rosso, el más característico representante del Impresionismo en la escultura, que acabó sustituyendo las sensaciones de volumen y de masa por el mero juego de luces y sombras; así pudo afirmar: “Aquello en que más me esfuerzo en el arte es en hacer olvidar la materia. Nada es material en el espacio. No hay por un lado pintura, y escultura por el otro”. Como se ve, ya no cabe ir más lejos en los efectos pictóricos y desmaterializadores del modelado.

En definitiva, lo que subyace en este enfrentamiento dialéctico entre la talla y el modelado, de modo implícito o explícito, es la eterna controversia entre escultura y pintura, entre lo palpable y lo visible, entre lo táctil y lo visual. Pero para superar el problema hay que afirmar que los valores esenciales de la escultura pueden obtenerse por cualquiera de los dos procedimientos técnicos: la talla o el modelado. Y, finalmente, hay que añadir que, en el proceso de creación artística, en muchas ocasiones el modelado es para el escultor lo que los bocetos previos para el pintor.

---

Varios autores.- *Introducción general al arte*. Ed. Istmo. Madrid. 1980. Págs. (Selección)

---

# Pautas de observación de la escultura

Guzmán Pérez, María F.

[...] Aquí aparecen codificadas con un valor instrumental, aplicables a esas o a otras creaciones. Son como unas claves con las que guiar la observación sobre los factores deseables, aunque su finalidad tendrá una dimensión mayor. Las elaboramos para conducir la atención ante cualquier escultura y facilitar cómo (método a seguir) y sobre qué elementos se debe centrar para lograr la captación de la misma.

Partiendo de los elementos y factores que definen a la escultura (...), codificamos estas pautas, creando con las mismas unos parámetros referenciales que se van a convertir en la guía que posibilite acercarse a la valoración de las más diversas. A su vez, la misma secuenciación establecida ya supone un procedimiento y un orden para llevar a efecto la aproximación y lectura de la obra propuesta.

[...] Con la ordenación propuesta ya queda normalizado el proceso a seguir. De ahí que en primer lugar solicitemos determinar si se trata de relieve o exenta, el material en que está realizada, diciendo, en consecuencia, la técnica empleada. Centramos las tipologías, formas de presentación y lugares más habituales de ubicación para conducir a su descubrimiento y encuentro, así como las formas más habituales según su iconografía. Sentadas estas bases cuya percepción es más fácil pues también es más elemental, conducimos, bajo una serie de preguntas, a descubrir el lenguaje interno de esa creación, valorando los perfiles, composición, volúmenes, movimiento, proporciones, texturas...etc.

Tras la guiada visión de las partes fundamentales indicadas vendrá la síntesis y el trabajo de comprensión, que se expresará al contestar las cuestiones planteadas en la valoración personal, como último apartado consignado. Las respuestas supondrán haber comprendido el lenguaje propio de la escultura centrada, su función, el encuadre dentro de unas tipologías y la aproximación histórico-artística de la misma.

Estas pautas que presentamos, al ser concebidas como un procedimiento de aprendizaje, quedan formuladas mediante una serie de preguntas, lo que supone guiar la atención hacia los elementos, núcleos y conceptos que estimamos más significativos. Partimos de la observación y análisis para llegar a la síntesis y conclusión: la comprensión de la creación propuesta [...]

## 1. Formas de presentación

a) ¿Es una escultura exenta? ¿Por qué?

b) Girando a su alrededor puntualizar:

- ¿Desde cuántas posiciones se puede contemplar?
- ¿Vemos lo mismo según nos desplazamos en torno suyo?
- ¿Es igual en su frente, laterales y dorso?
- Precisar cuántas vistas tiene: ¿varias o múltiples? Razona la respuesta.

c) Es un relieve? ¿De qué tipo?

- Alto
- Medio
- Bajo

d) ¿Se combinan en el mismo, partes de una y otra tipología?

## 2. Aspectos materiales y técnicos

a) ¿En qué material está realizada?

- Mármol
- Granito
- Madera
- Bronce
- Hierro
- Hormigón
- Plásticos
- Barro
- Otros

b) ¿Crees que está tallada o ha sido modelada? Justifica la respuesta.

c) ¿Aparece el material como tal, es decir, al natural?

d) ¿Está pintada o ha sido patinada?

¿Qué colores se emplean?

¿Tiene partes doradas?

¿Hay zonas en que está dorada y pintada?

¿Cómo se llama esta técnica?

## 3. Tipos

a) ¿Es abstracta? ¿Por qué?

b) ¿Es figurativa? ¿Qué representa?

- Es de carácter vegetal
- Hay escudos, símbolos o emblemas conocidos
- Hay animales
- Son personas

c) ¿Cómo aparece la figura?

- Individual y aislada
- Formando una escena
- Construyendo un grupo

d) Observar la figura humana. Según como aparece, la denominamos:

- Busto
- Torso
- De pie
- Sedente
- Yacente
- Orante
- Ecuestre

e) Esta se nos muestra:

- Vestida
- Como desnudo

## 4. Ubicación

a) ¿Queda unida a la arquitectura?

¿Dónde?

- En el muro
- Portada
- Tímpano
- Frontón
- Alrededor del arco
- En el interior de éste
- Unida a la columna, en ella misma
- Sustituyéndola
- Coronando el edificio

b) ¿En fuentes, jardines y calles?

c) ¿En sarcófagos, mausoleos y cementerios?

d) ¿Dentro de un recinto palaciego?

e) ¿En las iglesias? Concretar la zona:

- Altares
- Capillas
- Púlpitos
- Retablos
- Sillería del coro

f) ¿En los arcos de triunfo, columnas conmemorativas y otros?

g) ¿Se hizo para el lugar que ocupa o se ha cambiado de su ubicación originaria?

h) ¿Queda bien o mal situada?

- ¿Se puede observar satisfactoriamente?
- ¿Queda muy alta?
- ¿Cómo está iluminada?

## 5. Temas

a) ¿Es de carácter religioso? ¿Por qué?

- ¿Qué o a quién representa?
- ¿Hay algún signo, símbolo o atributo para identificarla?
- ¿Inspira sentimientos de piedad, fervor, miedo, omnipotencia?

- ¿Se le da un tratamiento humano? ¿Se aprecia una secularización en el tema? Justifica la respuesta.

b) ¿Los personajes responden a la época en que sucedió, o a la que se hizo la obra? Observa sus ropajes y ambientación.

- ¿Para qué fin crees fue realizada?
- Describe lo que ves.

b) ¿Es una escultura mitológica? ¿Por qué?

- ¿Qué o a quién representa?
- ¿En qué signos, símbolos o atributos nos basamos para conocerla?
- ¿Los personajes responden a una época legendaria o están ambientados en la que se realizó? Observa sus ropajes, la ausencia de éstos y el tratamiento otorgado.
- Comenta lo que percibes.

c) ¿Es una temática secular? ¿Qué nos muestra?

- Un retrato. ¿De qué tipo?
  - Individual
  - Colectivo
  - Ecuestre
  - Divinizado
- Una figura o grupo funerario
- Escenas de batalla
- Secuencias de la vida cotidiana
- Animales
- Personajes ilustres
- Algún hecho histórico
- Un desnudo
- Otros
- Narra lo que ves

d) ¿Es una obra abstracta? ¿Por qué?

- ¿Los elementos representados evocan alguna realidad?
- ¿Son formas geométricas?
- Explica lo que ves.

## 6. Líneas

a) Contemplando la obra al natural, observar cómo se recorta en el medio, es decir, su perfil. Anota cómo éstos son cambiantes, según varíe nuestra posición.

- ¿Cuántos perfiles dirías que tiene? Razona la respuesta.

b) ¿Sabrías ver por donde discurren las líneas de fuerza?

- ¿Cuántas encuentras?
- ¿Dónde confluyen?

c) ¿Cómo queda estructurada la composición general de la obra?

- En diagonal
- Pirámide
- Círculo
- Óvalo
- En simetría. ¿Bilateral o radial?
- Otras

d) Los volúmenes y los núcleos de la misma quedan unidos por líneas invisibles que van marcando los ritmos:

- ¿Existen en ésta?
- Señala qué partes unen.

## 7. Formas y volúmenes

a) Al analizar las formas, expresar como son:

- Planas
- Cóncavas
- Convexas

b) Al valorar los volúmenes, observar si son:

- Geométricos o naturalistas
- Rígidos o suaves
- Minuciosos o simplificados
- Detallistas o monumentales

## 8. Perspectiva

a) Si estamos ante un relieve, puntualizar:

- ¿Hay primeros y últimos términos?
- ¿Se representa el plano del suelo o del techo en la escena?
- ¿Hay un fondo paisajístico?

b) Observando las figura, comprobar si están vistas:

- Desde abajo
- Desde arriba
- Quedan a la altura de nuestros ojos

## 9. Movimiento

a) Contemplando las figuras o elementos, concretar:

- ¿Hay hieratismo o estatismo?
- ¿Quietud o movimiento?

b) ¿Cómo se consigue? Observar:

- Las actitudes de las figuras
- La disposición de su anatomía
- Las posiciones de sus extremidades
- Las formas de sus ropajes
- ¿Tienen un carácter andante?
- ¿Están realizando una acción o desplazamiento?
- ¿Se preparan para ello?
- ¿El movimiento llega a descomponer sus formas?
- ¿Estas son agitadas por el aire?

c) Especificar la dirección:

- Viene de atrás hacia adelante
- En sentido contrario
- Tienen carácter rítmico o danzante
- Es ascensional o descendente

## 10. Proporción

a) Contemplando las figuras, comprobar las diferencias de tamaño. Ello en función de :

- Jerarquizaciones por categorías religiosas o sociales.
- Por responder a edades distintas.

b) Comparar las relaciones entre las distintas partes de su anatomía y decir si guardan proporción entre ellas y con respecto al natural.

- Observar la relación entre su altura y el tamaño de la cabeza
- Contrastar la armonía de tamaño entre los distintos elementos y figuras que aparecen.

## 11. Texturas

a) ¿Qué calidades transcribe la obra? ¿Las propias del material en que se realiza?

- Mármol
- Bronce
- Madera
- Otras

b) ¿Qué texturas expresa?

- Aspereza
- Rugosidad
- Pulimento
- Las propias de los elementos

representados

- Alusivas a las carnaciones
- Otras

## 12. Unidad, variedad y centro de interés

a) ¿Cuántas figuras componen la escena?

b) ¿Hay alguna más importante? ¿Por qué?

c) ¿Cuál o cuáles son las protagonistas? ¿Por qué?

d) ¿Dónde queda situado el centro de interés? ¿Por qué?

## 13. Equilibrio

Observa cómo se apoya la obra:

- ¿Se sustenta en el suelo o está suspendida en el aire?
- ¿Sobre qué elementos descansa?
- ¿El equilibrio es físico y real?
- ¿Es artificial e inestable?
- En este caso, comprueba sobre qué material se realiza. ¿Podría conseguirse si estuviese ejecutada en piedra?

## 14. Valoración personal

a) ¿Qué sensación te ha producido la escultura?

- Agradable- desagradable
- Serenidad- reflexión
- Piedad- miedo
- Aceptación- rechazo
- Magnitud- pequeñez
- Indiferencia- emoción
- Otros sentimientos

b) ¿Tiene algún carácter conmemorativo?

c) Describe lo que te sugiere

d) ¿Con qué otras creaciones y autores las relacionas? ¿Por qué?

e) ¿En qué periodo histórico o tendencia la encuadrarías? Razona la respuesta.

# 4<sup>o</sup> Encuentro

## Análisis formal de las obras de arte tradicionales: Arquitectura

### Propósitos:

- Reconocer los elementos para el análisis de una producción arquitectónica.
- Iniciarse en la interpretación de la documentación gráfica y fotográfica.
- Valorar la necesidad de incorporar un vocabulario específico propio de la Historia del arte.

- 1 Observa con atención el Power Point, “Arquitectura- Características generales”
- 2 Individualmente o en parejas, observa atenta y detenidamente la obra arquitectónica seleccionada por la profesora y completa los datos básicos de catalogación de la misma:  
Autor:  
Título:  
Fecha:  
Lugar o emplazamiento:
- 3 Puesta en común con el fin de: aclarar dudas, aunar criterios y lograr un acuerdo a partir de las diferentes conclusiones grupales.

## Actividades previas al 5<sup>o</sup> encuentro

- 1 Lean los textos N°11 de F. Checa Cremades, N°10 de Figueroba Figueroba y N°12
- 2 Elabora una síntesis que contenga las ideas nucleares de cada uno de los apartados.

# Arquitectura: Percepción y Conocimiento

## Propuesta Didáctica

*Guzmán Pérez, María Fernanda*

“[...] La arquitectura queda definida como aquella actividad intelectual y artística que permite proyectar y construir edificios para el uso del hombre.

Situémonos delante de un edificio. Ante nosotros tenemos fachadas (una o varias) y muros laterales. Unos y otros forman como una caja que envuelve el espacio, al que penetramos tras pasar ese umbral o puerta. Con esta leve descripción hemos sentado las bases del edificio y, en suma, de la arquitectura.

Aquí la gran diferencia con respecto a las artes plásticas es que el hombre penetra y camina, es decir, existe un espacio real, no figurado como en la pintura. Tenemos ante nosotros tres dimensiones, que si bien ya tiene la escultura, su diferencia es que en el edificio se entra, el hombre no se queda fuera. Luego lo esencial que la define y lo sustancial es la dotación del espacio interior por donde el hombre camina.

Si seguimos ante el edificio imaginario o real, comprobamos que es como una caja, «la caja de muros», compuesta por seis planos: suelo, techo, y las cuatro paredes o laterales (exceptuando los edificios circulares). Lo que encierran es el espacio, sin que se pueda confundir los límites con el contenido, aunque lo normal será una adecuación.

La experiencia espacial de la arquitectura se proyecta en la ciudad, calles, plazas..., en todos los lugares donde el hombre delimita el vacío, incluso donde encontremos cinco planos, sin la cubierta. (Toda plaza, por ejemplo, es un espacio acotado). Con ello la arquitectura abarca el espacio cerrado y el abierto o urbano, en ambos casos delimita espacios. Más aún, todo edificio participa en la creación de dos: el interno de la edificación y los externos que están limitados por otras construcciones.

Pese a afirmar que el espacio es la esencia de la arquitectura, ésta no se agota con él, existen otra serie de valores que vienen a complementarlo: artísticos, económicos, sociales, funcionales, decorativos... etc. «El espacio en sí, a pesar de ser el sustantivo de la arquitectura, no basta para definirla»<sup>1</sup>. Habrá que incluirle otros factores que nos ayuden a comprenderla. Es más, toda la decoración que puede llevar (pintura, escultura, mosaicos...etc.) es determinante en la concepción espacial, pasando de ser un complemento a una formulación de base.

Aunque la arquitectura racionalista defiende como únicos valores los volumétricos y la orgánica los espaciales, hay que pensar que la ausencia de decoración, incluso en las corrientes del XX, va contra la misma arquitectura.

Aceptado que es el espacio la nota sustancial que define la arquitectura, será éste el elemento de guía para ver cómo evoluciona. Ello no exime para que, ante la obra concreta, se aprecien los otros elementos complementarios que están íntimamente ligados a ella. Pero aquí, en nuestra exposición general, vamos a conducirnos en función de los cambios en el concepto espacial para marcar su evolución o señalar casos concretos, pues al ser el núcleo preferencial hemos optado por seguirlo como apoyatura.

Al igual que para las otras manifestaciones, reclamamos los dos grados de comprensión: el perceptivo y el de conocimiento. Aquel, a través de la vista y en ocasiones del tacto, será el primer grado para iniciarles en la arquitectura, donde la captación de los elementos materiales y formales nos acercan a la valoración del edificio en los niveles más elementales. [...]”

<sup>1</sup> \* ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*. Barcelona, Poseidón 1979, pág. 29.

## **El lenguaje de la arquitectura**

Queremos incluir en este apartado ese conjunto de elementos específicos de la arquitectura, aquellos que constituyen la base de su propio lenguaje.

En tal sentido su amplitud es enorme, pero dada nuestra finalidad didáctica, incorporamos los que son básicos y a su vez esenciales para iniciarles en la lectura e interpretación de cualquier edificación.

Es posible que en la práctica se centren más los edificios de carácter histórico y artístico. No obstante, por su valor instrumental, se convierten en los medios con los que acercarse a las distintas arquitecturas.

El conocimiento de estos elementos no es un fin en sí mismo, sino el punto de partida para la comprensión de cualquier edificación. Con ellos se podrían abordar las creaciones más generalizadas y, según los que prevalezcan, nos hablarán de una u otra época o función.

Atendiendo a ésta, podemos establecer una clasificación elemental y de carácter práctico con la que encuadrar las más significativas, que sería ampliable según modelos y tipologías.

De manera esquemática se pueden establecer una serie de categorías que ayuden a delimitarlas, tales como:

- civil y religiosa
- pública y privada
- doméstica y palaciega

[...] Con ellos se crearán superficies y volúmenes, huecos y vacíos, ritmos y núcleos preferentes. Su buena distribución nos hablará del equilibrio, proporción, armonía y contrastes. Líneas y planos se arbitran para crear espacios y masas.

[...] En la exposición hemos seguido el mismo proceso que indicamos como metodología didáctica para analizar una obra concreta. Por ello partimos de las plantas, indicando su función, tipología y representación. A continuación los elementos de soporte, diferenciando el muro de los otros, que son recogidos a continuación. La importancia requerida por la columna nos lleva a plantearla aparte, e igual hacemos con los arcos. Finalmente recogemos las cubiertas como cierre de la fábrica.

## **Las plantas**

### **Núcleo conceptual**

Puestos a definir un edificio, emprender su lectura o visitarlo, el elemento básico y sustancial que lo define es su planta. Sobre ella andamos, marca el trazado espacial del conjunto desde la sustentación a su cubierta y, en cierta medida, está condicionado el resto de los elementos arquitectónicos.

Ciertamente, cada arquitectura implica su concepto espacial y éste queda fundamentalmente definido por su planta. Por ello hablar de las mismas equivaldría a hacer una Historia de la arquitectura, que no es nuestro propósito. Simplemente pretendemos encuadrar en algunas categorías las tipologías existentes, de manera genérica, como sistema de aproximación.

Si la esencia de la arquitectura lo constituye el espacio propiamente dicho, la concepción espacial como tal, queda sobre todo trazada en el diseño de su planta. Por ello pensamos que el primer paso para la comprensión y lectura de la arquitectura irá determinado por la interpretación de ésta, punto de partida del arquitecto. Es ella la que recoge el concepto espacial dominante.

Dado que para su conocimiento tendríamos que ir a cada edificio, para vivir el espacio y esto es inviable, se recurre a un método proyectivo: el plano, donde se contempla el espacio interior.

El plano o vista de la planta, es el elemento que nos permite el nivel inicial para la comprensión espacial. Además, didácticamente, es el instrumento base de lectura e interpretación, que implica sus dificultades por la abstracción de la realidad, pero ante un código de valores establecidos es fácil su comprensión.

La concepción del espacio ha variado según las civilizaciones, en base a una serie de valores, tanto ideológicos como sociales, técnicos, estéticos o funcionales. La edificación da respuesta a esos planteamientos mediante la estructuración arquitectónica, cambiando de unas épocas a otras pues responde a las necesidades e ideario que sobre ella se proyectan.

Por la planta sabemos si domina un espacio centralizado o de continuidad, la distribución del mismo, el ritmo, la proporción e, incluso, en ella se percibe cómo son los soportes y cubierta.

Además de la forma y función, ellas llevan implícitas una simbología que está proyectada al concebirlas. Factor a tener en cuenta al abordar la valoración de su plano.

Como decíamos, cada edificio tiene su propia ley espacial; pese a ello podríamos enunciar las principales tipologías:

#### *El espacio centralizado.*

Significa siempre una armonía, no hay subordinaciones, es un espacio unitario. En tal sentido cabe encuadrar las plantas poligonales (cuadradas, pentagonales, hexagonales, octogonales... etc.). Especial mención merecen las circulares, representarían el concepto espacial más perfecto. Igualmente quedan dentro de esa categoría las de cruz griega.

Este concepto espacial y su concreción, aunque se puede dar en la antigua Roma (Panteón, Templo de Vesta...) es el preconizado y más difundido en el Renacimiento. Está más cercano al concepto de proporción, orden y razón, que a los postulados teológico-religiosos del espacio precedente y contrarreformista.

#### *El espacio continuo, tanto basilical como de cruz latina.*

En él siempre habrá jerarquización. Dominan los postulados religiosos en su concepción. A nivel real hay un espacio continuo que nos conduce hacia un lugar preferente: crucero, altar, ábside... etc. A nivel ideológico nos lleva hacia la divinidad.

Aunque es difícil acotarlo históricamente, es el que caracterizó las construcciones religiosas de la cristiandad desde las primeras basílicas, quedando patente en las creaciones medievales, tanto románicas como góticas. Su vigencia quedó asegurada después de Trento.

#### *Los formatos rectangulares.*

Su definición es más ambigua. Con éstos se pueden encuadrar lo mismo un espacio religioso pagano que cristiano, e incluso áulico. Pero igualmente acogen un arquitectura funcionalista y doméstica, siendo por ello más difícil establecer unos límites fronterizos, tanto epocales, hipológicos y de significado. [...]

## **La columna**

### **Núcleo conceptual**

Es uno de los instrumentos de soporte primordial y diferencial. Pese a la variedad existente, lo común será su forma circular, las partes que la integran y su importancia capital.

Además de su función específica, intervienen en la distribución del espacio, en los ritmos, separando planos, articulando tramos, pasando en su empleo de los interiores a la propia fachada.

Su origen legendario y lignario justifican su forma, cuya sección es un círculo, representándose con esa figura su proyección en planta.

Las partes de la misma son: basa, fuste y capitel. El primero puede o no aparecer, es elemento de apoyo, mientras que los otros dos son esenciales. El fuste es el cuerpo y nos marcará su pertenencia. El capitel ocupa la parte superior, sobre la que descansa el arco, arquivolta, zapata, entablamento... etc. Si el fuste las distingue, el capitel las identifica. Es como su apellido, sobre todo pensando en una observación indirecta, donde el fuste puede quedar menos claro que al natural. Se convierte en el elemento perceptivo por antonomasia para el reconocimiento.

Como elemento fundamental de la arquitectura, su uso ha creado distintas tipologías, según las diferentes culturas. La egipcia tiene sus variantes bien reconocidas, el mundo bizantino hace su aportación. Las culturas medievales modifican sustancialmente el fuste entre ellas, cortándolo o extendiéndolo, a la vez que se adelgaza.

Pero no queremos revisarlas sino, por el contrario, centrar las que constituyen el lenguaje clásico. Su vigencia, a partir de su creación, es atemporal y definitoria del arte occidental.

Los griegos crearon tres órdenes arquitectónicos: dórico, jónico y corintio. Sobre esa base, con alguna variante, los romanos añaden dos más: toscano y compuesto. La resultante son los cinco órdenes de la arquitectura, que sirvieron para el mundo clásico y más tarde, desde el siglo XV, su uso será continuado. De ahí la nota de atemporalidad que otorgábamos.

Ellos adquieren valor y vigencia por sí mismos, más aún, en función de la analogía entre la figura humana y la columna, la arquitectura se transforma en una de las Bellas Artes, dejando de ser la mera construcción.

Se convierten en el más universal de los lenguajes arquitectónicos, como elementos regios de sustentación, aunque a veces dejen su función específica para transformarse en elementos retóricos, significativos, de añoranza y simbólicos. Entonces no soportan, testimonian, crean una arquitectura de fachada. En uno y otro caso siempre son elementos significativos y dotados de un valor propio, convencional, pero por todos aceptado, en base al cual el prestigio de su arquitectura queda asegurado.

Cada orden, aparte de sus formas diferenciadoras, tiene una proporción constante e invariable por lo que su fuste tendrá una altura determinada de acuerdo con el diámetro de su sección. La otra nota visual, sustancial, es su capitel, con cinco modelos, según el orden del que se trate.

Creación también del mundo griego está la figura humana, con igual finalidad que la columna y sustituyéndola. Son las cariátides y telamones, según sean femeninas o masculinas. Ya en el Erecteion aparecen y los manieristas dan cuenta de su empleo, sin que acabe aquí la vigencia. Basta ver las creaciones del XIX y hasta del XX.

### **Grecia. La normalización de unos códigos**

La gran aportación de Grecia al mundo fue la creación de un sistema arquitectónico, compendiado en sus órdenes, partiendo en sus parámetros de la escala humana. Con ella normalizó un sistema y lo universalizó: el arte clásico.

Su arquitectura, en cuanto a modelos, será variada; desde el templo al teatro, dominando, en la valoración de conjunto la civil frente a la religiosa, tanto pública como doméstica. En sus realizaciones se parte de un proyecto urbanístico, los organismos no quedan aislados, están dentro de una planimetría que los ordena, siendo buen ejemplo de ello la Acrópolis. Con ésta se testimonia el dominio espacial, que será casi inexistente en las construcciones religiosas.

Su periodo histórico es amplio, sin embargo, como modelo se centra el núcleo ateniense en el siglo V, el de su máximo esplendor, unido ello al nombre de un gobernante: Pericles.

Los elementos materiales quedan definidos por el empleo de la piedra, con preferencia del mármol blanco, siendo los sillares uniformes y regulares, dispuestos en un aparejo isódomo.

El edificio por excelencia será el templo. Su planta nos habla de un espacio mínimo, rectangular, interno y cerrado al público. Es la morada de los dioses, la cella. El único espacio transitable es el peristilo, entre las columnas y la pared externa de aquella.

Se levanta sobre una plataforma del suelo. En una serie de columnas descansa el arquitecno continuo, que sostiene el techo, siempre adintelado, coronándose las fachadas por frontones triangulares.

Dadas sus dimensiones, hay quien valora en ellos sus volúmenes externos y le otorgan una consideración escultórica. Afirmación fortuita, pues si bien es verdad que están concebidos para ser contemplados desde fuera, el espacio, aunque mínimo, existe y cumple su función, el lugar de la divinidad, ya que los actos públicos ceremoniales se realizan en los exteriores y este espacio fue perfectamente trazado. Aquí hay un estudio de volúmenes, proporción, distribución y adecuación al terreno. [...]

## **Arcos y dintel**

### **Núcleo conceptual**

El arco es aquella forma curva capaz de cubrir un gran vano. Además de ser un instrumento de sustentación, por diversidad de formas y uso, se convierte en un elemento fundamental de la arquitectura, a la que caracteriza y le da movilidad, dinamismo, ligereza, transmitiéndonos una sensación aérea.

Con él se puede configurar el exterior, marcando el vano de entrada o de las ventanas. Exento, puede configurar una modalidad específica que es el triunfal, romano por excelencia, conmemorativo, al que se vuelve en el siglo XIX, e incluso en las arquitecturas totalitarias del XX.

Unidos pueden formar arquerías, que configuran una fachada o centralizan el patio de un palacio o claustro monacal.

En los interiores pueden cubrir los laterales del espacio basilical, separar las naves, formar el organigrama constructivo de los sistemas románico y gótico. Igualmente, pueden constituir una red que cubre el tejido espacial árabe, llegando a cabalgar unos encima de otros. Modalidad con la cual el mundo romano y después el musulmán consiguen grandes logros. [...]

Medio esencial en la construcción, la caracteriza y define por su elección. Su forma será portadora de culturas concretas, por lo que más allá de su función, su empleo no hablará de un estilo, exponente de una civilización que lo asume y a la que representa, convirtiéndose en símbolo y elemento significante. Su mera percepción visual nos va a permitir identificar los contenidos que lleva implícitos.

El [arco] tiene su propio lenguaje formal específico, con unos elementos que le son propios y lo están determinando. Veamos los más significativos.

Está formado por piezas o dovelas (muy marcadas en la arquitectura árabe). La central es la clave, a veces marcada expresamente con algún elemento decorativo, ella cierra el arco. Las de los extremos o salmeres, son las encargadas de recibir el peso, uniéndose con una moldura que remata la jamba o imposta. [...]

El arco por excelencia es el de medio punto, también llamado semicircular. Su centro se apoya en la línea de las impostas y su altura o flecha es la mitad de su anchura. A nivel perceptivo es la mitad del círculo, de ahí su otra denominación. Así nació en las civilizaciones mesopotámicas y caracteriza el mundo romano, a las culturas románica, renacentista y barroca. Es asumido como símbolo formal del clasicismo y, exceptuando las aportaciones musulmanas y góticas, será el de mayor expansión. [...]

El dintel es el otro modo de encuadrar un vano. Perceptivamente queda marcado por rectas, ya que el plano horizontal lo caracteriza, apoyado sobre unos soportes verticales, de ahí que la presión actúe en esta dirección. Aquí reside su diferencia técnica frente al arco, donde la transmisión de fuerzas sigue la curva, mientras que el dintel lo marcan las rectas.

En su expresión más simple podemos decir que es un elemento de madera, piedra y otro material que descansa sobre las otras estructuras del vano. En la elección del material radica su limitación, por la longitud del mismo.

Nos aparecen a nivel de fachada o interior, ahuecando el muro. Sirven para enmarcar las ventanas o las puertas.

Utilizado siempre, gana en importancia con la arquitectura funcionalista, pues es el método más simple y fácil de encuadrar los vanos. Las puertas o ventanas de las casas pueden servir de ilustración.

### **Cubiertas**

[...] La cubierta abovedada es aquella que pierde la horizontalidad en aras de la curva, dando un amplio abanico de posibilidades. Su base está en la utilización del arco que, además de su forma específica, funcionalmente puede estructurar vanos de gran amplitud. Dependiendo de su forma, uso y desarrollo, se perfilarán los distintos sistemas de abovedamiento.

Estas cubiertas crean una sensación más dinámica, aérea y movida. El espacio interior se expansiona hacia arriba y se mueve en los laterales.

Su origen es más tardío, también es más complejo, aunque la causa de ello no fue por razones técnicas, sino utilitarias. Mientras que la arquitectura adintelada en sus orígenes usa la piedra, la bóveda surge en el Oriente Próximo, donde la carencia de la misma y de bosques obligó a la búsqueda de nuevas soluciones, utilizando el material disponible, por lo que en sus orígenes queda ligada al empleo del ladrillo. [...]

...el sistema abovedado se basa en la utilización del arco. Cuando éste es de medio punto y se prolonga en profundidad nos da la cubierta de cañón. De ella se deriva la de aristas, tras el cruce perpendicular de dos bóvedas de cañón de la misma altura. Si el arco generador deja de ser semicircular, hará que según sea éste, la bóveda resulte rebajada, peraltada y apuntada<sup>2</sup>. La de cañón será la típica cubierta europea desde el siglo XI, es decir, la característica de las construcciones románicas sin que su expansión se extinga aquí. Su dimensión se amplía a otros ámbitos culturales y epocales.

Si el arco de medio punto lo hacemos girar sobre sí mismo nos engendra la bóveda semiesférica, de media naranja. Ella es la cubierta preferente de los espacios centralizados, siendo modélica en la Historia de la arquitectura la del Panteón de Agripa.

La derivación más importante de ésta es la cúpula, cuyo uso se potencia con el Renacimiento en el arte occidental, pues en el oriental tuvo su propia vigencia a partir de Bizancio. Múltiples ilustraciones lo avalan desde Santa Sofía. En cambio, en la cultura occidental, vino a cubrir espacios centralizados o bien a cerrar zonas de preferencia, como pueden ser los cruceros de las iglesias.

Aunque lo habitual en la cúpula es la semiesférica o de medio casquete, según su forma, puede peraltarse o rebajarse. Finalizan con la linterna<sup>3</sup>.

Para el paso de la superficie circular de la cúpula a la plana del lateral, se arbitran distintas soluciones, que actúan como descarga. Lo habitual es que el casquete descansa sobre un anillo circular o tambor que, además de su estricta función adquiere otras de iluminación y hasta ornamental. El paso de éste al muro se hace sobre pechinas o triángulos curvos.

Por analogía, la bóveda sobre trompas se considera también como cúpula, aunque no lo sea en sentido estricto.

Aparte de la cúpula, que es un cierre con entidad propia y singular, caben destacarse como variantes del sistema abovedado la esquifadas, vaidas, anulares, estrellada... y crucería, ambas con una localización expansiva en la arquitectura gótica. [...]

---

Guzmán Pérez, María Fernanda- . *Arquitectura: Percepción y Conocimiento -Propuesta Didáctica-*, Granada, Comares, 1993. (Selección)

---

---

<sup>2</sup> En teoría habrá tantos tipos de bóvedas como arcos generadores, sin embargo, sólo aludiremos a las más usuales, las producidas por el de medio punto y ojival.

<sup>3</sup> Por su carácter histórico, pueden reseñarse como tipo de peraltadas las de Brunelleschi en la Catedral de Florencia y la paradigmática de Miguel Ángel en el Vaticano. En la actualidad, ambas sobre el espacio del crucero. Las semiesféricas son muy abundantes. Pueden servir ejemplo la de Alberti en el crucero de San Andrés y la de Bramante cubriendo el espacio centralizado de San Pietro in Montorio.

# 5<sup>o</sup> Encuentro

## Enfoques, metodologías y herramientas para pensar el arte contemporáneo

### Propósitos:

- Aproximarse a los diferentes enfoques y metodologías de la Historia del arte.
- Conocer diferencias, potencialidades y limitaciones de cada uno.
- Identificar nociones generales del campo artístico (instituciones, agentes)
- Conocer enfoques vigentes en la Historia del arte argentino.

### Actividades

**1** Lee atentamente los textos N°11 y 12 y responde las consignas a continuación:

- a. Describe el enfoque formalista de la Historia del Arte
- b. Describe el enfoque de la iconología
- c. ¿Cuál de ellos considera de mayor utilidad para el estudio de una pintura abstracta? ¿por qué?

**2** Sobre el texto N°13 responde:

- a. ¿Cuáles son las preguntas que según A. Giunta se hace la sociología del arte?
- b. Según H. Becker ¿de qué dependen el prestigio y los valores artísticos? ¿a qué se refiere con redes cooperativas?
- c. Según Giunta, ¿cuáles son los tres intermediarios especializados que se encargan de la distribución del trabajo de los artistas?
- d. Caracteriza la institución museos (¿cómo son? ¿a qué se dedican?)
- e. ¿Cómo describirías el rol del Estado en la red cooperativa de trabajo que crea el arte?
- f. ¿Qué abarca el mercado del arte?
- g. ¿Qué es un curador? ¿a qué se dedica?
- h. Caracterice las convenciones del lenguaje

### Actividades previas al 6° encuentro

**1** Lee los textos N°14, 15, 16 y 17.

**2** Elabora un fichaje bibliográfico que contenga la siguiente información:

- a. autor/es del texto
- b. persona que se entrevista

# Historiar el Arte

Antonio Figueroba Figueroba y María Teresa Fernández Madrid

Tradicionalmente, el historiador del Arte concebía la obra de arte como un producto de la inspiración poética, mística y trascendental. En la actualidad es comúnmente aceptado que la obra de arte tiene unos condicionamientos sociales: producción, circulación y consumo. El artista, por ejemplo el pintor, no crea en un vacío social, en una cámara, sino en un marco histórico.

Una de las tareas más importantes del historiador es *salvar el abismo que la distancia temporal, social y cultural, ha abierto en la historia para intentar comprender el hecho artístico* (Fernández Arenas) ¿Cómo se ha historiado el arte?

**1. Antes del siglo XIX** existían dos procedimientos con sus correspondientes metodologías:

**a) Transmisión de la vida de los artistas** (biografías): citaremos como ejemplo las excelentes crónicas de Plinio y Pausanias en el mundo clásico, las Vidas, de Vasari, en el Cinquecento, y la abundante literatura alrededor de obras y artistas que se desarrolló en los siglos XVII y XVIII. Tradicionalmente, ha sido el método más cultivado porque durante mucho tiempo la obra de arte ha sido apreciada como fruto de la inspiración mística y poética del artista, concibiéndolo como un ser contemplativo, meditabundo y creativo.

Esta metodología se desarrolla, sobre todo, a partir del Renacimiento y es llevada a cabo por artistas siguiendo unas pautas muy concretas: origen del artista, parentesco, formación, obras y personalidad. No hay duda de que muchas de estas noticias han sido transmitidas desde una vertiente subjetiva, pudiendo ser ficticias y anecdóticas. Ahora bien, esta metodología enfatiza la personalidad, la creatividad y la autoría del artista como explicación de la obra de arte, prescindiendo de las influencias sociales y culturales que se manifiestan también en la obra.

De alguna manera, abrirá las puertas al psicoanálisis, que tratará de interpretar las imágenes, su significado profundo y contextual, atendiendo a causas que subyacen en el inconsciente. En esta línea psicoanalista, todo arte será simbólico y todo símbolo poseerá connotaciones sexuales.

**b) Concepciones y teorías estéticas**, que hacen subordinar la obra de arte a normativas sobre la belleza (la estética es uno de los puntos de apoyo de la Historia del Arte) y que contribuyen a identificar un “gusto” con periodos determinados. Citaremos en este apartado, como ejemplo, los tratados de Arquitectura de Alberti y Palladio (siglos XV-XVI) o las disquisiciones más o menos filosóficas sobre la belleza (Winckelman y Schlessing, en el “Siglo de las Luces”).

De aquí nace otro de los enfoques ideológicos aplicados a la Historia del Arte: el que la considera como ciencia de las fuentes y documentos siendo éstas instrumentos complementarios para el conocimiento total de las obras de arte. Son especialmente útiles en la primera fase, es decir para su clasificación y ordenación, sea diacrónica o dentro de la historia de los estilos.

El siglo XX apreciará aún otra faceta en ellas: ayuda para comprender la obra de arte como hecho histórico, ya que facilitan datos referentes a sus mecenas, el destino de las obras, la condición social de los artistas, el entorno cultural e ideológico, etc. Sirven para confirmar hipótesis de trabajo elaboradas al analizar la obra o para completar la información que la propia obra transmite.

**2. Desde mediados del siglo XVIII y hasta el siglo XX** se desarrolla una sistematización de la Historia del Arte: fijando las coordenadas cronológicas y geográficas, si bien considera como modelo a seguir y ejemplo perfecto el arte europeo, especialmente hasta el

desarrollo de las vanguardias artísticas (Fauvismo, Cubismo), que comenzaron a valorar el arte oriental y el Expresionismo del África Negra

Al mismo tiempo, aparecen las primeras metodologías de la Historia del Arte, que tratan de aproximarse a la comprensión de la imagen que la obra de arte ofrece.

Como ejemplo de estos enfoques ideológicos que llevan al estudio y la comprensión de la obra de arte, citaremos:

**El formalismo:** se interesa por explicar, describir y analizar los aspectos formales de la obra de arte y sus valores. En consecuencia, la grandeza de una obra reside en cómo representa lo que quiere decir o significar. Los seguidores de esta metodología, como Riegl, Wölfflin o H. Focillon, tienen como objetivo el estudio de las características estéticas y estilísticas de la obra de arte, su vertiente compositiva y formal. Para ellos, la belleza artística reside en las relaciones formales que se manifiestan en los objetos artísticos (cuadro, escultura, poema, etc.).

De esta metodología nacen conceptos como “estilo”, “escuela”, “tendencias”, que hacen referencia a cómo se organizan las formas. Esta metodología también permite dar cierta autonomía a momentos históricos que habían sido considerados como decadentes (Manierismo, Rococó, Mozárabe, etc.), ya que no hay formas (o estilos) mejores o peores, plenas o decadentes, sino formas en las que el hombre se expresa, como traducción del entorno en que viven y permiten establecer unos criterios generales en los cuales se incluyen artes y artistas.

Denotan un apego a la forma, hasta tal punto que hacen de la Historia del Arte algo ajeno a la realidad, perdiendo de vista qué es Historia. Destacan, sobre todo, los valores formales capaces de despertar unas sensaciones en el contemplador.

**La iconología-iconografía:** tiene como objetivo el estudio de temas y contenidos presentes en la obra de arte para descubrir su significado como signos y documentos de una cultura. La iconología es su método de interpretación. Consiste en comparar obras de arte y documentos literarios, relacionar imágenes y textos, para llegar a comprender los símbolos, motivos y alegorías que faciliten el conocimiento de los significados internos de las obras de arte. Su función, pues, es intentar demostrar el significado de la obra, los conceptos, ideas y valores de que es portadora.

Defienden que en la obra de arte pueden existir conexiones con la mitología, la religión, la Filosofía, la Literatura, etc; afirman que la obra de arte es testimonio de una cultura. Este método es muy importante para el estudio del Arte que se desarrolla entre la Antigüedad y el Neoclasicismo, pero no tanto para el contemporáneo. Panofsky, principal valedor de la iconografía, la define como la rama de la Historia del Arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte en contraposición a su forma.

---

Figueroba Figueroba, Antonio y Fernández Madrid, María Teresa. “*Historia del Arte 2º de bachillerato*”. Madrid. Mc.Graw-Hill, 1996

---

# Metodologías en el estudio de la Historia del Arte

Fernando Checa Cremades, María de los Santos García Felguera y José Miguel Morán Turina

Para una comprensión en profundidad de lo que ha sido y es la disciplina de la Historia del Arte es imprescindible estudiar no sólo *qué* es lo que hay que entender como Historia del Arte, sino también y sobre todo cómo han sido considerados los diversos fenómenos conectados con la disciplina.

[...]Como veremos, las metodologías no son nunca algo aséptico y meramente especulativo, pues su aparición y desarrollo suele vincularse a los distintos movimientos de vanguardia de nuestro siglo. Así, no se puede explicar el auge de la pura visualidad sin el movimiento de la abstracción expresionista alemana, ni la psicología de la Gestalt sin las últimas tendencias de la abstracción geométrica.

Pero el principal punto que queremos resaltar aquí es el *carácter imprescindible* del conocimiento de las metodologías histórico-artísticas para un estudio *consciente* de los productos artísticos. Si no, caeremos en el fenómeno, tan corriente en la historiografía [...], del empleo abusivo acrítico e inconsciente de distintas metodologías sin saber a ciencia cierta lo que cada una de ellas implica, su particular visión del mundo y su filosofía. Esta *consciencia metodológica* es muy necesaria si queremos alcanzar el grado de *ordenada interdisciplinariedad* por el que abogábamos al principio.

Con todo, no hemos de caer en el extremo opuesto, es decir, en la aplicación *ideológica* y *dogmática* de una sola metodología. El carácter abierto y polisémico de la obra de Arte hace que pueda ser abordada desde múltiples puntos de vista. Así, una obra de Tiziano puede ser analizada desde presupuestos formalistas, iconológicos y sociales, sin menoscabo de su carácter unitario y estructural. Precisamente, es el carácter interdisciplinar de la Historia del Arte lo que se ve reforzado si empleamos esta *pluralidad metodológica*. Sin olvidar, por otra parte, que hay obras que exigen sobre todo de un determinado método para su comprensión: un programa del manierismo o del barroco exige una aplicación del método iconológico, mientras que éste es imposible en un cuadro de Mondrian o Pollock, que reclaman métodos formalistas para su estudio.

---

Checa Cremades, Fernando, García Felguera, María de los Santos y Morán Turina, José Miguel. "Guía para el estudio de la historia del Arte". Madrid, Cuadernos Arte Cátedra, 1980.

---

# 6° Encuentro

## Acercamiento a la Historia del arte argentino

### Propósitos:

- Conocer enfoques vigentes en la Historia del arte argentino.
- Tomar contacto con textos específicos de la disciplina.
- Conocer enfoques actuales en torno a la Historia del arte argentino.
- Reconocer los tópicos para la interpretación de un texto de Historia del arte argentino

**1** Retomamos la puesta en común del 5° encuentro. Breve charla introductoria

**2** Lee detenidamente el texto N°13 "Lectura en torno a las instituciones artísticas argentinas" y responde a continuación:

- a. ¿Desde el marco de qué disciplinas se plantea y qué aspectos del arte estudia?
- b. ¿Cuál es la diferencia con la "historia tradicional" del arte?

**3** A partir de las siguientes entrevistas realizadas a historiadores e historiadoras del arte argentino, responde a continuación:

**3.1. Sobre el Texto N°16 donde se entrevista a Andrea Giunta, responde:**

- a. Cuando Giunta estudiaba en la Universidad de Buenos Aires ¿Bajo qué argumento no se podía estudiar el fenómeno artístico en épocas recientes?
- b. Según la autora, ¿Qué tarea involucra escribir sobre arte contemporáneo? ¿qué diferencias hay entre Historia y crítica del arte?
- c. ¿Cuáles son los temas que identifica Giunta como predominantes entre los investigadores jóvenes?

**3.2. Sobre la entrevista realizada a José Emilio Burucúa en el texto N°15, responde:**

- a. Sobre las renovaciones teóricas en la Historia del arte ¿cuál considera Burucúa que es el núcleo duro de la disciplina? ¿qué rescata al respecto?
- b. ¿Qué trabajos destaca dentro de la Historia del arte argentino? ¿en qué corriente los sitúa?

**3.3. Sobre la entrevista que en el texto N°14 Verónica Castro y Monika Klibanski le hicieron a Sandra Szir sobre su libro, responde a continuación:**

- a. ¿Qué analiza Szir en su libro *Infancia y cultura visual*. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)?
- b. ¿Qué temas le permite cruzar este estudio?
- c. En la entrevista, al responder sobre *cómo abordar la formación de lectores de imágenes*: ¿Qué dice la autora sobre las imágenes como símbolo? ¿y sobre los sentidos de la imagen?

# Sociología del Arte

-FRAGMENTO-

Giunta, A.

¿Por qué una pintura es mejor que otra? ¿Quién fija cuánto cuesta un cuadro? ¿Por qué se conservan determinadas obras en los museos? ¿Cómo llega el arte a ser un problema de Estado? Hacerse estas preguntas y buscar una respuesta para ellas es propio de la sociología del arte, aunque respecto del objeto y los métodos de esta disciplina no hay una, sino varias perspectivas. (...)

Howard D. Becker (1982) sostiene que el prestigio y los valores artísticos resultan de un conjunto de actividades cooperativas que constituyen lo que denominamos *mundos del arte*. No es que los valores artísticos dependan de estas actividades, pero sí se establecen y sostienen a través del tiempo por medio de un complejo proceso de selección que compromete a todos aquellos que participan de las redes de actividades colectivas dentro de las que se produce, circula y consume el arte. En lugar de centrar su atención sobre el artista y la obra para producir juicios estéticos, Becker considera las redes cooperativas a través de las cuales el arte existe. Éstas comprenden desde los materiales que utiliza el artista (telas, pinturas, pinceles, etcétera), hasta las tareas que realizan los críticos, los coleccionistas, los *marchands*, los museos, los curadores. (...)

El trabajo de los artistas se distribuye a través de intermediarios especializados que se organizan en el sistema de galerías y en las relaciones de patronazgo. Los *galeristas* poseen un espacio propio en el que seleccionan, exhiben y venden obras de los artistas con los que, incluso, firman contratos. La selección de los artistas define la línea estética de la galería. Para tener éxito requieren *críticos* que expliquen la obra exhibida y la comenten en los periódicos, coleccionistas que la compren, y un público que demuestre interés, asista a la inauguración y confirme la importancia de la obra que se exhibe. Los *coleccionistas* reúnen obra por diversas razones: desde el prestigio social que les otorga, que les permite consolidar en forma simbólica su ascenso económico, hasta la inversión. Pero las colecciones también pueden asociarse a proyectos que exceden estas razones<sup>1</sup>. (...)

Los *museos* son *instituciones* que legitiman las producciones estéticas, las conservan y las difunden. Son lugares visibles del poder y factibles de análisis empíricos. (...) Pero los museos no sólo exhiben, también construyen un relato en imágenes. El orden de las imágenes y de las salas del museo es un discurso ideológico desplegado sobre las paredes: constituyen un relato de la historia del arte y la cultura de Occidente, de las naciones, del arte moderno. (...)

También el Estado es una parte integral de la red cooperativa de trabajo que crea el arte: diseña políticas de promoción artística, legisla sobre impuestos, sobre derechos de reproducción. (...) El cambio en la legislación impositiva afecta el mercado de arte y la vida profesional de cada uno de los que se vinculan al mundo artístico. (...) El Estado también puede hacer un uso político del arte, promoviendo determinadas tendencias o censurando otras. (...) El Estado interviene en la constitución del mundo del arte cuando ejerce coerción, censurando obras por razones políticas, religiosas, morales. (...)

En el sistema de promoción del arte son importantes las *fundaciones*, instituciones no gubernamentales establecidas por capitales privados. Éstas se organizan a partir de incentivos fiscales y como un mecanismo que les permite mejorar la imagen pública de la corporación que la sostiene. Ante la insuficiencia y el retroceso del Estado en la financiación de la cultura, han cobrado mayor visibilidad e importancia. Promueven programas

<sup>1</sup>Por ejemplo la Colección Di Tella, fue concebida como dispositivo capaz de incidir en el proyecto de desarrollo de la Argentina en la década de 1960. El arte fue entendido como expresión de un país en vías de desarrollo, que podía transmitir esta imagen en el exterior, colaborando con el clima de confianza y entusiasmo nacional e internacional.

que establecen y difunden valores: organizan exposiciones, colecciones, sistemas de becas, financian proyectos de investigación. Bancos y otras empresas comerciales o industriales generan una forma de mecenazgo empresarial que hizo eclosión en los últimos veinte años.

El *mercado de arte* abarca un circuito de comercialización que compromete espacios (galerías de arte) y actores (galeristas y *marchands* independientes) que intervienen en el proceso de construcción de legitimidades y de profesionalización del artista. (...)

En los últimos años ha tomado relevancia la figura del curador de las exhibiciones de arte. Éste decide qué obras se exhiben, cuáles son las mejores realizaciones de un artista y apunta a establecer nuevas interpretaciones. (...)

Todas las artes tienen determinadas CONVENCIONES del lenguaje frente a las cuales se generan distintos públicos. Necesitamos conocer mucho sobre iconografía cristiana para entender el arte del Renacimiento, pero también necesitamos conocer la historia del arte moderno para comprender el arte abstracto. En este sentido, frente a una misma obra puede haber varias audiencias. Las convenciones, por otra parte, no son estables: las innovaciones artísticas las cuestionan y las modifican. La historia del arte moderno se establece a partir del consenso acerca de cuáles fueron los momentos disruptivos de las vanguardias. Nadie pone en cuestión que el impresionismo y el cubismo modificaron el lenguaje visual del arte moderno. Para que una convención tenga estándar artístico requiere argumentos estéticos que la legitimen, críticos y estetas que la expliquen y fundamenten, galerías y museos que la expongan. (...)

¿Cuál es la diferencia entre la sociología del arte y la historia social del arte? La historia social del arte estudia las condiciones materiales de la producción artística desde perspectivas macrohistóricas o limitadas a épocas o casos específicos<sup>2</sup>. (...) La historia social del arte analiza las relaciones entre una obra, el público, el mercado, las instituciones. Considera las tradiciones artísticas con las que la obra se vincula y los puntos de ruptura, indaga por qué la crítica reaccionó como reaccionó y cuáles fueron las estrategias institucionales que colaboraron en su legitimación.

La sociología del arte, por su parte, busca poner en correlación las obras y el medio en el que se producen, a fin de establecer interpretaciones que permitan comprender el funcionamiento de la relación entre el arte y la sociedad. (...) La sociología del arte no sólo tiene como objetivo la descripción de las instituciones y de los agentes del campo artístico<sup>3</sup>, o un estudio de los mundos del arte que permita comprender cómo estos se originan y cómo decaen. También busca considerar las operaciones de poder implícitas en la agenda de quienes participan en este mundo, las políticas que administran las instituciones, la distancia entre sus enunciados públicos y sus compromisos reales. El análisis del arte desde la sociología no implica dejar de lado la obra o entenderla como un resultado mecánico de determinadas condiciones políticas, sociales o económicas. (...) Se trata de entender las decisiones que en muchas obras se tomaron acerca del orden de las formas, como discursos activos configuradores de los debates culturales del período.

---

Giunta, A. (2002) "Arte, Sociología del". En Altamirano (comp.) *Términos críticos de sociología de la cultura*.

Buenos Aires: Paidós

---

---

<sup>2</sup> Se destacan los estudios de Timothy Clark sobre el s. XIX, de Michael Baxandall sobre la pintura y la vida cotidiana del Renacimiento, de Thomas Crow sobre el público de los salones de París en el s. XVIII y el de Serge Gombay sobre las razones del éxito del expresionismo abstracto estadounidense después de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>3</sup> El concepto de CAMPO INTELECTUAL elaborado por Pierre Bourdieu (1967) permite considerar el campo artístico como un sistema de relaciones que incluye obras, instituciones mediadoras (museos, galerías de arte, fundaciones, crítica, academias, salones, premios) y agentes (artistas, críticos, *marchands*, coleccionistas, curadores) determinados por su posición dentro del campo.

# Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas

Silvia Dolinko y M. Amalia García

-FRAGMENTO-

Desde mediados de los años 90, se asistió en la Argentina al surgimiento de nuevos modos de narrar la historia del arte. A diferencia de los enfoques precedentes que se centraban en la vida de los artistas y en el análisis e interpretación de las obras, esta *nueva historia* -como se la reconoció y definió- formula otros problemas y preguntas fundamentalmente desde el marco de la sociología de la cultura y de la historia social. En este sentido, los importantes desarrollos respecto del estudio de las relaciones entre arte, política y sociedad, y más particularmente, de la conformación y el rol de las instituciones, fueron resultado de estas incorporaciones teóricas.

Los referentes centrales en esta apertura disciplinaria han sido Raymond Williams y Pierre Bourdieu<sup>4</sup>. Nociones y *keywords* indagadas por estos autores han sido muy fructíferas en relación con la construcción de esta nueva historia del arte y su análisis sociológico de fenómenos culturales. El estudio de las instituciones artísticas, la crítica, el mercado y el coleccionismo -que ocupan hoy el centro de interés de muchas investigaciones en artesparten, precisamente, de las preguntas que abren estos enfoques. Por ejemplo, los grupos vanguardistas y las agrupaciones de artistas -formaciones, siguiendo la definición de Williams- que la “historia tradicional” había abordado a partir de la descripción, análisis e interpretación de sus poéticas, son estudiados desde este marco en un contexto de mayor dinamismo que las pone en interrelación con otros agentes del campo cultural, en términos de la teoría bourdiana.

Particularmente, en el marco de la introducción al presente eje, es preciso remitir a la conceptualización de Williams: las instituciones, que se establecen a partir de valores emanados de la tradición selectiva, tienen una profunda influencia sobre el proceso social activo. En tanto son factores clave en el proceso de aprendizaje y reproducción de significados, valores y prácticas, constituyen el verdadero fundamento de lo hegemónico. En este sentido, los complejos vínculos entre las instituciones culturales, políticas y económicas constituyen una indicación directa del carácter de la cultura en un sentido amplio. Sin embargo, el autor da cuenta de que una cultura efectiva es siempre algo más que la suma de sus instituciones formales identificables; son las formaciones, los movimientos y tendencias presentes en la vida intelectual y artística los que tienen influencia significativa y a veces decisiva en el desarrollo activo de una cultura y que representan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales. De este modo, Williams nos presenta un panorama complejo y abierto para pensar las relaciones entre los artistas, la crítica, las colecciones y las instituciones culturales y su público.

Desde los primeros abordajes sociológicos de las artes plásticas hasta las más recientes lecturas, la teoría de los campos y de la autonomía relativa de la cultura formulada por Bourdieu así como las nociones de instituciones y formaciones de Williams se han constituido en herramientas básicas de análisis. Palabras como campo, agentes, legitimación, emergencia, formaciones e instituciones se transformaron en conceptos básicos para las ciencias humanas. Como señalamos, esta incorporación tuvo un efecto revitalizante para

4. Debido a la limitación del espacio, no nos resulta posible consignar en esta introducción las referencias completas de los trabajos mencionados; para la consulta de las mismas, remitirse a la bibliografía incluida al final de este eje.

la historia del arte, ya que permitió abrir las preguntas por fuera de las características formales, iconográficas y discursivas de los objetos e inscribirlos en un diálogo interdisciplinario. Sin embargo, es preciso señalar que el proceso de "naturalización" de algunas de estas ideas llevó a la estandarización en los modos de construcción de los objetos de investigación sobre lo artístico, a la vez que, en lo particular, el enfoque bourdiano no estuvo exento de críticas y cuestionamientos, especialmente en relación con su "aplicación" al campo cultural local.

La importancia otorgada al enfoque sociohistórico del arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Universidad Nacional de Rosario o la Universidad Nacional de Cuyo, entre otras instituciones del país, resultó central para la renovación de la disciplina. Diversos investigadores, estudiosos de las manifestaciones literarias, como Carlos Altamirano, María Teresa Gramuglio o Beatriz Sarlo, y Elsa Flores Ballesteros en relación con la sociología del arte, fueron figuras clave en aquella incorporación de nuevas materias y marcos teóricos en las carreras universitarias desde la década del ochenta.

Considerando la profusión de trabajos enfocados en el estudio de instituciones, formaciones y dinámicas socioculturales del campo artístico, resulta improbable dar cuenta en forma exhaustiva del estado de la cuestión sobre esta temática. Sin embargo, intentaremos reponer a continuación un mapeo de las líneas de investigación desarrolladas en los últimos años, que a la vez se abren al diálogo con los materiales presentados en este apartado. [...]

[...]Sustentadas por el impulso a la investigación desde las instituciones académicas, se asistió a lo largo de los años noventa a la aparición de temas de investigación originales y revisiones de otros ya consagrados. Fruto de estos nuevos derroteros, se destacan algunas ediciones atravesadas por abordajes sociológicos de lo artístico: por una parte, los dos volúmenes de *Arte, sociedad y política* bajo dirección de José Emilio Burucúa, y por otro, los Archivos del CAIA, cuyo primer número abordó las relaciones arte y política en el marco de las tensiones entre formaciones e instituciones, centrándose el segundo en el Salón Nacional en tanto institución canónica. Tanto en estos emprendimientos editoriales colectivos como en la contemporánea publicación de tesis de doctorado<sup>5</sup> se revisaron temas de la historia del arte argentino desde las renovadas herramientas de la sociología de la cultura y de la historia social.

En los últimos años, distintos museos del país han recuperado aspectos centrales de su propia historia, difundidos a partir de ediciones institucionales. Por ejemplo, el Museo Nacional de Bellas Artes publicó en 2010 dos tomos integrados por textos sobre la historia del museo y los inicios de su colección, junto a entradas de catálogo razonado sobre obras destacadas de su importante patrimonio. En el contexto de la ampliación y puesta en valor de su acervo institucional desde principios de este siglo, el Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino+macro de Rosario publicó distintos catálogos sobre su patrimonio, entre los cuales se pueden subrayar los dedicados a la colección de arte contemporáneo y a la colección histórica. Más reciente, el catálogo patrimonial del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires propone distintos abordajes críticos sobre su fundación, historia y colección.

Pionera y canónica, el MNBA es, sin duda, de las instituciones más estudiadas. Su fundación y los comienzos de su colección han sido abordados por Laura Malosetti Costa -quien entiende al MNBA como cristalización del proyecto moderno en artes plásticas llevado a cabo por Eduardo Schiaffino junto con Eduardo Sívori, Ernesto de la Cárcova y demás artistas e intelectuales- y María Isabel Baldasarre, que lo ha estudiado en su rol de coleccionista público, a través de la construcción de su acervo por compras y donaciones. En un libro reciente, Marcelo Pacheco también analiza la actuación de Schiaffino entendiendo su gestión bajo el modelo de museo metropolitano y el rol del museo productor de una narrativa la historia universal. El trabajo de Paula Casajús incluido en el libro *Leer las*

---

5. Referimos a las ediciones de los trabajos de tesis de Andrea Giunta, Laura Malosetti Costa, Diana B. Wechsler, por ejemplo.

artes estudia un momento de la dirección de Atilio Chiappori a través de los *Boletines* del MNBA. En relación con la gestión renovadora de Jorge Romero Brest, nueva instancia del proyecto institucional del museo, son destacables los trabajos de Andrea Giunta y María José Herrera. [...]

---

Dolinko, Silvia y García, M. Amalia (2012) "Lecturas en torno a las instituciones artísticas argentinas" en M. I. Baldassarre y S. Dolinko (ed.) *Travesías de la Imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional Tres de Febrero. 427-437

---

## Sandra Szir: Infancia y cultura visual

*Entrevista a Sandra Szir por Mónica Klibanski y Verónica Castro*

«Muchas veces se transmite que la lectura, aunque sea de un texto malo, es buena en sí misma, mientras que el consumo de imágenes implica una pasividad en la recepción que por supuesto resulta negativa. Y el consumo de imágenes no implica pasividad del receptor: una imagen es un estímulo intelectual y emocional tanto para chicos como para adultos.»

### ¿Quién es Sandra Szir?

Licenciada en Artes, magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural, y doctoranda en Filosofía y Letras por la UBA. Profesora adjunta en Historia de la Comunicación Visual en la carrera de Diseño Gráfico de la UBA. Investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró, de la UBA.

Fue becaria del Fondo Nacional de las Artes. Hoy prepara su tesis de doctorado sobre la revista argentina *Caras y Caretas*, con la dirección de Roger Chartier y J. E. Burucúa.

Es autora del libro **Infancia y cultura visual. Los periódicos ilustrados para niños (1880-1910)**, en el que presenta su investigación sobre los periódicos ilustrados para chicos que surgieron en tiempos de la gran expansión industrial y la urbanización capitalista. Szir analiza allí los aspectos visuales y gráficos de los objetos impresos dirigidos a los niños (ilustraciones, diseño, tipografía, relación textoimagen) en el contexto histórico en el que se producen.

Este estudio le permite cruzar temas como la historia del libro, la historia de la educación y el tipo de lector infantil ideal al que apelaban esos periódicos ilustrados, a diferencia de las revistas para niños de la actualidad.

En esta entrevista –que ilustramos con imágenes de las viejas revistas infantiles– nos habla sobre la relación entre infancia y cultura visual desde un punto de vista histórico: cómo fue en el pasado y cómo es en el presente. El lenguaje de las imágenes vs. la lectoescritura; la sobrevaloración de la lectura de textos vs la desvalorización de la lectura de imágenes; el desplazamiento de la cultura impresa hacia la cultura digital son los temas sobre los que aquí nos habla.

—¿Por qué ha elegido investigar sobre ese período histórico en particular, y sobre materiales destinados a un lector tan especial como el infantil?

—Siempre sentí una particular atracción por los objetos producidos para la infancia, y sobre todo los del siglo XIX. Es un tema que permite cruzar intereses diversos, como la historia

del libro y de los objetos impresos, la historia de la educación y la de la lectura, las revistas y sus consiguientes relaciones con lo político, lo social, lo estético, lo tecnológico. En cuanto al período, la construcción de un corpus de investigación, las elecciones, derivan a veces de la existencia en bibliotecas o archivos del material con el que se va a trabajar. Busqué los periódicos infantiles más antiguos, y los que encontré –La ilustración infantil, de 1886, Diario de los niños, de 1898, y Pulgarcito, de 1904– si bien no eran muchos me permitieron plantear algunos problemas, relaciones entre ellos y con el contexto histórico. Resultó finalmente ese período, que es muy interesante ya que es un momento de profundos cambios en la prensa periódica.

**—¿A qué lector infantil ideal apelaban estos periódicos ilustrados (revistas) a diferencia de las revistas para niños que encontramos hoy en los kioscos?**

—Sobre todo en los dos primeros que trabajé, La ilustración infantil y Diario de los niños, se apela fundamentalmente al lector escolarizado, aunque no masivo; es más bien el lector de la burguesía, y fundamentalmente con la idea pedagógica de formarlo en los valores que concernían a la nación que se estaba formando, pero en una moral religiosa.

Pulgarcito, en cambio, responde a una moral laica e incorpora la idea de un lector más activo, más relacionado con el juego y la lectura por placer, aunque nunca dejando de lado el aspecto didáctico de los mensajes. Pero se empieza a ver en esa revista la necesidad de atraer lectores, y compradores, comienza a permear los contenidos del periódico. Hoy en día me parece que dominan esas cuestiones, creo que lo que se destaca son las necesidades del mercado: si uno ve lo que ofrecen los kioscos va a ver los personajes infantiles populares en grandes y coloridas imágenes, ya sea de Disney u otros, y publicaciones que se acompañan de películas, muñecos u otros objetos. Si en el siglo XIX las imágenes grabadas se presentaban como un valor agregado y como elemento que podía atraer al consumidor, actualmente son esos objetos los que pretenden guiar hacia la lectura de la publicación.

**—El concepto de infancia que circula por el imaginario social puede ser analizado desde múltiples perspectivas; Ud. investigó la relación de la infancia con la cultura visual. ¿Podría caracterizar –a grandes rasgos– esta relación haciendo un recorte de los momentos históricos en nuestro país? Y ¿cómo han afectado estos cambios en el consumo de imágenes de los chicos en su desarrollo intelectual y emocional?**

—Las etapas en ese sentido no son fáciles de definir, deberían armarse categorías que permitan articular los aspectos históricos con los cambios en las posibilidades de reproducción de imágenes, para poder distinguir las etapas. Supongo que a medida que las posibilidades reproductivas de las imágenes crecieron, la relación entre los niños, la cultura visual y también la educación fueron mutando. La aparición de la televisión, la masificación del cine y recientemente la computadora, internet y la digitalización no pueden haber dejado intactas la relación entre los receptores infantiles y el consumo de imágenes. De todos modos, en todos estos medios el consumo de imágenes está mezclado con otros lenguajes, música, palabras.

Cuando se habla de consumo de imágenes estamos hablando de un terreno muy amplio, ya que justamente a partir de las posibilidades técnicas de reproducción la imagen está por todos lados.

Habría que analizarlo en toda su complejidad, sin caer en la simplificación que aparece muchas veces respecto de la sobrevaloración de la lectura, acompañada de una desvalorización del consumo de imágenes. Muchas veces se transmite que la lectura, aunque sea de un texto malo, es buena en sí misma, mientras que el consumo de imágenes implica una pasividad en la recepción que por supuesto resulta negativa. Y el consumo de imágenes no implica pasividad del receptor: una imagen es un estímulo intelectual y emocional tanto para chicos como para adultos.

—De lo que encontró en los antiguos periódicos ilustrados para niños ¿qué fue lo que más la sorprendió?

—Hay muchos elementos que sorprenden: la manera de dirigirse a los lectores, el tipo de mensajes didácticos que apelan en forma reiterada a la patria, la familia, a Dios, cierto carácter represivo en lo que se refiere a las conductas del niño hacia los demás. Otro elemento que se destaca son las diferencias de género, el rol tan marcado de la mujer en relación con el hogar y la educación de los hijos.

Pero por otra parte, son impresos visualmente muy atractivos, con imágenes muy cuidadas y siempre presentes.



"Esperanza del hogar", La ilustración infantil. Cortesía Biblioteca Nacional



Pulgarcito. Cortesía Biblioteca Nacional



"Fumador a destiempo y malcriado", La ilustración infantil.



Pulgarcito.

—Cuando un investigador trabaja sobre materiales antiguos, la búsqueda resulta difícil. Usted consultó varias bibliotecas del país y del exterior, ¿qué nos puede contar de esa experiencia, qué diferencia encontró entre las bibliotecas nacionales y otras del mundo?

—Las diferencias son grandes. Investigar en nuestro país es una tarea ardua, en la que uno se encuentra con colecciones y catálogos incompletos; carecemos de bases de datos que sirvan de referencia, y muy a menudo el acceso a los materiales es complicado. A veces se trata de escasez de recursos, pero no siempre. Ahora hay ciertos proyectos de digitalización que son bienvenidos. Hay excepciones: la Biblioteca Nacional de Maestros tiene buen catálogo y muy buen servicio, consultar y fotografiar ahí el material fue mucho más fácil que en la Biblioteca Nacional. Las bibliotecas en algunos países brindan grandes posibilidades, pero también hay que saber qué hacer con ellas.

**—En un momento en que los jóvenes se inclinan por la imagen, las pantallas y la iconografía, en que la escuela experimenta con la computadora, internet, el cine, el libro álbum (un nuevo género en la literatura infantil donde predomina la imagen), ¿cómo abordar la formación de lectores de imágenes?**

—En primer lugar, los nuevos medios no implican necesariamente sólo la lectura de imágenes; en internet se lee también, los nuevos medios nos presentan, como muchos de los antiguos, imágenes y textos articulados. Los libros ilustrados y los periódicos también tenían esas mismas características.

Ahora bien, con respecto a la lectura de imágenes no puede enseñarse del mismo modo que la lectoescritura, ya que el lenguaje de las imágenes no es un lenguaje como el alfabeto en el cual cada signo implica un sonido. Las imágenes son simbólicas, sí, pero como todo símbolo dependen en gran medida del contexto que lo produce y que lo recibe. Un elemento importante es entender que las imágenes transmiten sus mensajes de un modo y que las palabras de otro, no es traducible, no es reductible, lo mismo que dice una imagen no puede ser dicho en un texto, y ese agregado tiene que ver con lo visual.

Pero también pueden comprenderse algunos elementos visuales básicos, formales, lo que no garantiza que se puedan aprehender los sentidos más profundos de una imagen. Esos sentidos pueden entenderse haciendo relaciones, relaciones con el contexto cultural, social, político y económico que da vida y sentido a esa imagen. Siempre es un proceso complejo, que requiere competencias intelectuales que varían según el contexto y la imagen, y que

son histórica y culturalmente relativas. Comprender las funciones de las imágenes en determinados contextos también puede ser una posibilidad de lectura.

Pero, por otro lado no creo que los chicos deban aprender a mirar imágenes como un especialista o como un crítico de arte. Todo el mundo ve una imagen y algo le produce, emocional, intelectualmente, le surgen relaciones, evocaciones, aunque no puedan verbalizarlo.

**—Los nuevos formatos en el mundo de la comunicación han llevado a muchos autores a preguntarse, por ejemplo, si el libro en papel está viviendo su etapa final. ¿Qué destino tendrá la cultura impresa?**

—Muchos hablan de la “muerte del libro”, y yo creo que no deja de ser una hipótesis plausible. Los nuevos medios de transmisión de mensajes son más económicos, más fáciles de producir y permite un acceso fácil y a una escala mucho mayor. Hay autores que dicen, sin embargo, que la cultura impresa está incluso en expansión, y otros nostálgicos sostienen que los nuevos medios no pueden dominar ya que no están ligados a la sensibilidad cultural de nuestra sociedad acostumbrada a un contacto físico con el objeto impreso, ya que el libro es un objeto del cual uno se puede apropiarse, llevar consigo, intervenir.

Hoy en día eso está cambiando en forma muy acelerada, y si la historia demuestra que el códex o libro en forma de cuaderno desplazó al rollo, y que el libro impreso desplazó en su momento al libro manuscrito, ¿por qué el libro impreso no puede ser desplazado por el libro electrónico o digital? Si el e-book se expande comercialmente y vamos a tener la posibilidad, a un precio accesible, de tener un artefacto que cómodamente pueda leerse, llevarse consigo y que contenga no un libro, sino quizás muchísimos, con posibilidad de ser intervenido, subrayado, marcado y con las posibilidades del hipertexto, es decir, buscar rápidamente un término en los otros textos del mismo artefacto, es muy probable que sea cada vez más aceptado.

Pero seguramente van a cambiar muchas cosas, ya que las prácticas y modos de apropiación de las lecturas tienen estrecha relación con los medios a través de los cuales esos textos llegan a nosotros, sin caer en un determinismo tecnológico a lo McLuhan.

Armando Petrucci (<http://www.agapea.com/Alfabetismo-escritura-sociedad-n76076i.htm>), un historiador italiano del libro, afirma que la cultura impresa representó un modo de democratización, lo impreso tuvo la posibilidad de llegar potencialmente a todo el mundo, a diferencia del libro manuscrito cuyo consumo era muy restringido. Ahora, los nuevos medios y la cultura

digital puede representar también una posibilidad de democratización, pero ya no en términos de recepción sino en el sentido de la producción. El hecho de que muchos individuos o instituciones puedan tener su propia página web con el potencial de transmitir un mensaje a millones de personas es un ejemplo de eso.

—**¿Qué diferencias y semejanzas encuentra entre las características iconográficas de los antiguos impresos sobre los que Ud. investigó y las publicaciones digitales?**

—Las características iconográficas son muy diferentes. En primer lugar, el modelo de receptor es otro, y de ahí devienen todas las otras diferencias: los contenidos de las imágenes, la experimentación con los lenguajes visuales; los ilustradores hoy se permiten producir una imagen más ambigua, dirigida hacia un chico más activo. Pero por otro lado, han cambiado las técnicas de reproducción de imágenes, los distintos soportes, el color, y otros elementos son muy diferentes de los antiguos grabados en blanco y negro.

Es interesante notar que si bien la cultura visual para la infancia está dominada por el cine y los medios digitales, la literatura infantil es uno de los pocos campos en los cuales permanece viva la ilustración manual. En cambio, en el siglo XIX, toda la literatura se ilustraba, los libros de ciencia, de viajes, los manuales escolares, los periódicos de actualidad. A fines del siglo XIX la fotografía comenzó a hegemonizar la comunicación visual. En la literatura infantil, permaneció la ilustración.

—**Su tesis de doctorado, dirigida por Roger Chartier y J. E. Burucúa, en la que trabaja actualmente, versa sobre los aspectos visuales y gráficos de la revista argentina Caras y Caretas. ¿Por qué eligió esa revista? ¿Cuáles son los aspectos más importantes en este estudio y qué estaría aportando esta investigación a la historia de la comunicación visual en nuestro país?**

—Caras y Caretas surgió en 1898 y es el primer semanario popular ilustrado que alcanzó un carácter masivo. Las características de la publicación tienen que ver con la diversificación de sus contenidos entre satíricos, literarios y de actualidad, y la reproducción de una gran cantidad de imágenes en sus páginas, hecho que resultó inédito para una publicación periódica. De algún modo, Caras y Caretas participó en el proceso de masificación de la cultura visual. La reproducción masiva en el semanario de esa cantidad de material icónico, entre fotografías e ilustraciones, propició seguramente cambios en la lectura, que de algún modo era en Caras y Caretas más gráfica que textual. Mi trabajo, que aún está en proceso, se basa en el análisis de la articulación entre los aspectos materiales e icónicos de Caras y Caretas, su diseño, sus fotografías, sus caricaturas, sus ilustraciones, el contexto general de la revista, y los modos de producción tanto intelectuales como materiales, y las prácticas de lectura.

Es decir, a través de qué elementos, entre los cuales se encuentran los aspectos gráficos y visuales, Caras y Caretas logra instalarse y logra imponer un modelo de comunicación visual que va a ser largamente imitado por otros medios.

---

CASTRO Verónica y KLIBANSKI Mónica (4 de julio de 2007) "Sandra Szir: Infancia y cultura visual"

Colección Educ.ar Disponible en [https://www.educ.ar/recursos/buscar?tipo\\_formato=9](https://www.educ.ar/recursos/buscar?tipo_formato=9)

---

# Teorías y prácticas en la Historia del arte

Entrevista de Revista CAIANA a José Emilio Burucúa.

— **Tu nombre es un gran referente para muchos historiadores del arte actuales, en la conformación de este campo profesional, en la tarea pedagógica, en la formación de tesistas, un verdadero pionero en ese trabajo ¿cuáles fueron tus referentes? ¿fueron dentro de la disciplina, por fuera de ella?**

Si, los tuve dentro y fuera. Dentro de la disciplina fue Adolfo Ribera, quien fue un maestro muy importante, me enseñó muchas cosas sobre temas que eran los que más me atraían entonces, el Renacimiento pero también la primerísima pintura argentina, que me interesaba mucho. Después Schenone fue una persona fundamental para mí, sobre todo las conversaciones *off the record*, cuando yo era investigador del Conicet y trabajaba en el Instituto Payró, él era el director, nos veíamos todos los días y eso fue una cosa muy importante. Y por fuera de la historia del arte tuve dos maestros: fueron Angel Castellan, que era alguien con una visión de los problemas europeos realmente muy original y propia y a la vez muy *aggiornata*, manejaba una bibliografía en los años '60 que nadie más que él tenía (entonces había una búsqueda casi te diría obsesiva de la bibliografía, la práctica de la lectura) él daba historia moderna, un hombre con una gran visión. Después, otro fundamental fue Héctor Ciocchini, yo ya había oído hablar mucho de él cuando era el Director del Instituto de Humanidades de Bahía Blanca, pero después tuvo la tragedia que fue la muerte de su hija en “la noche de los lápices” y se fue a Inglaterra, entonces no tuve ocasión de conocerlo. Y cuando fui a Londres en el año '80 no lo encontré, él estaba allí, pero no lo encontré. Ocurrió que al volver tanto él como yo a la Argentina en el '82, ahí sí nos conocimos; él armó un grupo de estudio en su casa y yo iba siempre, eran dos veces por semana, una maravilla, su biblioteca, su generosidad, la gente que él había conocido, había sido muy amigo de Francis Yates. Entonces había una familiaridad con esos temas transversales, y él tenía una biblioteca maravillosa. Pero siempre, esa sombra de la desaparición de la hija sobre su vida que lo marcó, pero a su vez le dio una densidad humana que no mucha gente tiene. Entonces la amistad con él fue una cosa definitiva para mí, no sólo por todo lo que aprendí.

—**Y ¿quiénes frecuentaban esas reuniones, esos grupos de estudio? ¿eran historiadores?**

Había de todo, gente de letras, Pablo Williams, De Lorenzini, un muchacho que era crítico de literatura de varios periódicos en la segunda mitad de los '80, y después estaba Nante, quien se dedica mucho a la filosofía medieval, un hombre de pensamiento muy fino y después había artistas, Eduardo Bendersky quien hacía una pintura muy sutil, de naturalezas muertas, a mi me gustaba mucho lo que hacía, desapareció del mercado, era un artista de primera. Ciocchini escribía para sus catálogos, exponía en lo de Jacques Martinez; murió joven. Era cordobés y venía a Buenos Aires sólo para hablar con Ciocchini. Alguien notable.

—**¿Cómo ves ahora la profesionalización local del campo de la historia del arte en estos últimos años? ¿Dónde ves el origen de esa profesionalización? ¿Cuándo crees que la historia del arte pasó de ser un campo a ser una disciplina?**

Ribera y Schenone, si bien eran historiadores que conocían mucho, no se percibían como profesionales tal cual nosotros nos podemos percibir hoy, siempre había algún tipo de dependencia. Para nosotros fue fundamental la autonomía económica que nos dieron las becas de investigación de la UBA y después el Conicet, que fue el principal factor de nuestra profesionalización. O sea, después del '80, a partir de los “ochentilargos”, la UBA fue primero, las becas de investigación para la historia del arte, algunas muy importantes; después, en los '90

empezó la etapa muy exitosa del Conicet, y a partir del 2004-2005 mucho más, hasta ahora en que gente de nuestra disciplina integra las comisiones. Ese fue un factor fundamental porque nos dio una autonomía económica que nos permitió profesionalizarnos. Tal autonomía no existía. En la época de Ribera y Schenone dependían mucho de designaciones docentes, dependían de algún trabajo en un museo pero era todo muy inseguro, y uno estaba como de tránsito siempre. Se dependía de la administración de turno, no era como ocurre hoy en que hay concursos. Los concursos nos estabilizaron. Schenone y Ribera de pronto tenían que ponerse a hacer cosas para poder sobrevivir, que no tenían nada que ver. Mientras no hubo esa seguridad económica no se puede decir que haya habido profesión. Ahí se arma el círculo virtuoso, un primer peldaño de autonomía económica hace que vos te dediques *full time* a lo tuyo, hace que tu producción sea buena y si tu producción es buena, entonces ingresás al Conicet y así empieza la retroalimentación. Para mí esos fueron factores fundamentales, con lo cual a veces se piensa que lo académico es una instancia de validación profesional, en nuestro caso entiendo que el campo se ha hecho más complejo, más rico...

**Ni siquiera te parece que la creación de la carrera puede haber sido un paso fuerte a la profesionalización ...**

No, eso fue en el '63. Es cierto que sin eso, lo otro no hubiera sido posible, pero profesionalización, sobre todo para los jóvenes, eso era fundamental, Schenone finalmente fue director del Instituto y se dedicó solo a eso, el asunto era los que tienen 23 ó 24 años y se acababan de recibir. Es decir que sin entrar en la vía descripta era muy difícil planificar. En mi caso personal con mis compañeros de carrera, cuando planificábamos el año, la actividad principal era dar clase en los colegios, ese era el recurso financiero fundamental, y en cuanto a la investigación... Ahora tal vez un pibe, una chica de 30-32 años pueda decir yo en los próximos años me voy a dedicar a esto, y eso después se replica y continúa. El *shift* está ahí, empezaría fines de los '80 con las becas de la UBA, y continuaría en los '90- 2000-2003 en adelante que es la incorporación masiva a Conicet.

**—¿Y todo esto cómo se articuló según tu perspectiva con las renovaciones teóricas en la disciplina?**

Yo veo que hay muchas inercias, no lo digo en sentido peyorativo, lo que veo es que hay una inercia fuerte de lo que podríamos llamar una historia social del arte, eso sigue, hay gente que hace eso, y está muy bien que así sea, es un núcleo duro de la disciplina, y además se está haciendo con mucha calidad. Es nuevo todo lo que se está investigando sobre instituciones, es una frontera de una historia social que tiene que ver con la política, arte y política, o arte y militancia pero que acá se hace con mucha calidad. Hay que agradecerse yo creo a Ana Longoni, al Cedinci y a Andrea Giunta; la polémica que a veces ellas desarrollaron es una polémica de mucha altura. Porque no hay una ideologización chata, y eso es muy importante. El desarrollo que se dio en el estudio de la historia institucional es fundamental, el coleccionismo, y las instituciones como Sociedad Estímulo, Amigos del Arte, que estudió tanto Diana Weschler, el Salón Nacional, y más acá nos acercamos a la cuestión del mercado y las galerías ahí se ve hasta qué punto eso tiene un peso, está ahí la teoría del campo artístico de Bourdieu, que es una teoría que todavía está en vigencia y se aplica, excelente y como herramienta, y que acá se hace bien, pero eso es, digamos, la cosa que ya viene de lejos.

Después, yo creo que ahí hay otros elementos, el que vos misma (Sandra Szir) abriste en el sentido de la imagen por fuera del arte, este campo que vos abriste con el estudio de las ilustraciones, de las revistas, el arte incorporado a ese producto que es el libro, la apertura a lo que se llama estudios visuales me parece una cosa fundamental, y que se está viendo también en las exposiciones que hubo en el Museo Nacional de Bellas Artes, sobre arte anarquista, todo eso me parece que es un campo nuevo y que plantea toda una serie de cuestiones teóricas, porque ¿cómo son las herramientas? ¿Vienen de la historia social, vienen de la estética, se cruzan? ¿Hay herramientas propias de los estudios visuales? Aparece la cuestión del soporte material, si no ¿cómo analizás la especificidad de este tipo de productos? Entonces me parece que ahí hay un

campo que se ha abierto muy bien, desde el arranque eso estuvo bien planteado. Después está la cuestión de texto e imagen, palabra e imagen que es una frontera, que no tiene resolución, es la tensión lo que tenemos que estudiar, el apartamiento o la convergencia entre una cosa y la otra, me parece que ese también es un horizonte teórico abierto e interesante, ahí estamos. Y tiene que ver también con los estudios visuales, Laura Malosetti trabajó en ese sentido. Marta Penhos también, en su libro sobre los mapas virreinales, ustedes lo han hecho con *Caras y Caretas*, con las publicaciones para niños, me parece que ahí hay un horizonte con problemas teóricos y con problemas de investigación a los que acá se presta mucha atención. Y después hay relaciones con otros campos como con el de la comunicación, de eso sé muy poco, con el diseño.

**—Con respecto a tus temas de trabajo ¿qué podés contarnos de qué te interesa ahora, qué estás desarrollando? Y con respecto a tus elecciones metodológicas, Warburg, Ginzburg y otros autores, ¿solés privilegiar algunos conceptos que te resultan más productivos o elocuentes para el trabajo con imágenes?**

Durante diez años, Nicolás Kwiatkowski y yo aceptamos el desafío de explorar el problema de la representación y sus límites en los casos de masacres, otras situaciones-límite o traumas históricos. Lo hicimos en el mayor rango posible que podíamos abarcar con nuestros pocos saberes. No fuimos más allá del mundo europeo y americano y utilizamos sistemáticamente una adaptación de la categoría de la *Pathosformel* que acuñó Warburg. Así nos percatamos de que, ante fenómenos de aquella radicalidad, las culturas disponen de unas pocas fórmulas que les provee el pasado, pero que han hecho agua a medida que avanzó la masividad de las matanzas. Nuestra primera comprobación de que dos fórmulas, como la de la cacería y el martirio, no alcanzaban para dar cuenta de los horrores provocados por la conquista europea de las Américas, nos llevó a descubrir que el padre Las Casas intentó utilizar una fórmula nueva, la del infierno, y para ello tuvo que desactivar la idea de que la idea infernal está siempre asociada al castigo merecido de las víctimas. Por el contrario, Las Casas entendió que los conquistadores habían instalado un infierno en este mundo y lo habían descargado sobre seres desarmados e inocentes, sin culpabilidad alguna en su haber. La fórmula del infierno se impuso en poco más de un siglo pero, cuando hubimos de enfrentarnos a las masacres genocidas del siglo XX, si bien nuestro primer recurso consistió en echar mano de la idea de un infierno en vida, ningún esquema del pasado resultó suficiente para representar el nuevo espanto. Así fue que artistas, escritores e intelectuales comenzaron a buscar una *Pathosformel* nueva. Creemos que la experiencia argentina del Siluetazo fue un momento importante para que, de todos los ensayos modernos, la fórmula de la multiplicación de siluetas y de sombras sea la que tienda a imponerse ahora como sistema privilegiado de representación de los genocidios contemporáneos.

Nicolás trabaja hoy con las fórmulas estéticas, narrativas e historiográficas aplicadas al conocimiento y comprensión del fenómeno de la “barbarie”. Yo, estoy en las puertas del *dolce far niente*.

**—¿Qué les discutirías a los grandes historiadores del arte?**

A los iconólogos, les cuestiono que sus métodos son válidos para horizontes visuales y artísticos muy restringidos; cuando se amplía la cuestión de los significados y sus acogimientos a públicos amplios y clases sociales que van más allá de los círculos aristocráticos e intelectuales, entonces la iconología se diluye y la multiplicidad de los receptores impone una teoría más amplia del acogimiento, que va de los contextos de la primera producción y recepción de las obras a la policronía de las apropiaciones sucesivas.

Respecto de la historiografía social de las artes y de los objetos visuales, entiendo que esa “escuela” ha prestado poca atención a la escala de los individuos. Sería enriquecedor, para la propia perspectiva socio-histórica, oscilar siempre entre los grandes colectivos y las personas concretas que ingresan en los campos estéticos y visuales de la semiosis.

# Historia y crítica del arte en los campos académicos en Latinoamérica y en Estados Unidos

*Entrevista a Andrea Giunta por Sandra Szir*

**Pregunta: Como historiadora del arte pasaste como muchos de nosotros por una formación que privilegiaba saberes, herramientas teóricas e instrumentos metodológicos conformados para pensar e historiar el arte de siglos pasados. Sin embargo te ocupaste de historiar el fenómeno artístico de épocas recientes y contemporáneo ¿que rasgos distintivos ves en cuanto a asunciones teóricas y en modos de trabajo al tomar como objeto de estudio un fenómeno artístico de un periodo muy cercano?**

Andrea Giunta: Cuando estudiaba en la Universidad de Buenos Aires el arte contemporáneo no existía en la currícula. Apenas llegábamos al Expresionismo abstracto norteamericano, que en verdad, si bien se anunciaba en el programa, nunca se estudiaba. En cuanto al arte argentino, el único curso que podíamos tomar comprendía hasta 1870, el año en el que muere Prilidiano Pueyrredón. El argumento que justificaba esta expulsión de la contemporaneidad, de la posibilidad de abordar el presente o un pasado más reciente sostenía que no se podía estudiar el tiempo cercano porque se carecía de la “perspectiva histórica” que garantizaba la “objetividad”. Se eliminaba entonces el hecho de que toda historia, toda construcción a partir de las fuentes, incluso toda cronología, involucra decisiones, selecciona y organiza los datos desde una perspectiva que nunca es neutral. Se nos proponía, entonces, que había una historia del arte correcta, objetiva y otra que era incorrecta, impregnada por intenciones y subjetividades que había que evitar. Pasábamos entonces un año completo viendo diapositivas de mates y patas de muebles y nunca una obra de Antonio Berni, Xul Solar, Emilio Pettoruti, León Ferrari o Pablo Suárez. Creo que esa fue una de las razones por las que generacionalmente muchos decidimos estudiar el siglo XX, incluso el presente más inmediato. Personalmente no considero que los instrumentos metodológicos sean radicalmente diferentes. Es cierto que escribir sobre el presente siempre nos coloca más cerca de la crítica que de la historia. Pero los métodos pueden no ser tan distantes. Trabajar con la obra, analizar sus relaciones con la historia de las imágenes, con el momento en el que fue gestada, con los debates que la imagen encarna o a los que les da forma, con la biografía, con los archivos, con la filosofía, con la literatura, son todas herramientas de la historia del arte que pueden utilizarse para analizar el arte del presente. En tal sentido es muy acertada tu frase sobre la posibilidad de “historiar el fenómeno artístico de épocas recientes y contemporáneo”. Nos sitúa en una perspectiva que remite con claridad a la posibilidad de analizar el presente desde una historia del arte entendida como práctica crítica.

Una historia del arte del presente, de la contemporaneidad, involucra la activación de las obras desde las tensiones de su propio tiempo. Desde la práctica específica del historiador pueden transformarse certezas establecidas; escribir para volver visible el poder resistente y transformador del arte. Es una práctica de desclasificación de los sistemas de valoración, una perspectiva que busca la activación del poder revulsivo de la obra.

**Pregunta: En tu experiencia como historiadora que practicó también la crítica de arte ¿Cómo vinculás ambos géneros discursivos y sus modos de practicarlos? ¿Los considerás campos alejados entre sí, con objetivos e intereses muy distintos?**

Andrea Giunta: La crítica de arte, en principio, se asocia con la columna en un medio. Se basa en la idea de acercar al lector una valoración o una recomendación sobre la obra que en ese momento se exhibe. Sin embargo la crítica del arte contemporáneo se aleja cada vez más del discurso valorativo y busca aproximar perspectivas que permitan, básicamente, entender de qué se trata la obra. Escribir sobre arte contemporáneo involucra la tarea de hacerlo comprensible. Cuando la distancia entre la realidad y el arte se disuelve (todos los objetos que encontramos en nuestra cocina podrían estar exhibidos en la sala de un museo, incluso conservando el orden de nuestra cocina), el público, el lector, necesita que le expliquen por qué eso es arte. El arte contemporáneo tiene que lidiar con la incompreensión que proviene tanto del hecho de no estar en contacto con sus claves, con sus desarrollos, como del gusto reaccionario y conservador. Es fácil desautorizarlo desde el argumento más común, “eso lo hace cualquiera”. La crítica tienen que reponer cadenas de sentido, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte Contacto: caiana@caia.org.ar ISSN 2313-9242 Agosto 2013 inicio artículos entrevistas libros indice acceso abierto “Historia y crítica del arte en los campos académicos de Latinoamérica y Estados Unidos”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 2| Segundo semestre 2013 instrumentos para analizar, para desagregar el significado de una obra. Es importante entender que la crítica tanto como la historia pueden trabajar sobre la lectura crítica del archivo. El archivo no como depósito, como acumulación en los estantes de una institución, sino como el conjunto de materiales que el historiador repone y activa a fin de volver a leer la obra. En ese sentido, el crítico también puede trabajar desde la noción de archivo. Hay que volver visible que incluso la descripción de una obra implica la construcción de un archivo.

Cuando describimos, desplegamos para el lector los materiales que utilizaremos para nuestra lectura. Describir no es una tarea neutral, implica la selección, la tarea de volver visibles algunos aspectos y no otros.

Al describir entonces, construimos nuevamente la obra, aquello que resulta relevante para nuestro análisis. Sin embargo, hay diferencias entre la historia y la crítica. El historiador del pasado tiene que reponer descripciones y análisis realizados por otros, desarmar sus intencionalidades, activar otras fuentes que permitan visibilizar perspectivas, sistemas de valores estéticos e ideológicos. El crítico, aquel que escribe sobre el presente, generalmente establece un discurso inaugural. Escribe por primera vez sobre esa obra. Pero para un crítico que opera con instrumentos de historiador esto no significa que va a escribir cualquier cosa.

Sus argumentos, sus hipótesis interpretativas, estarán basados en el trabajo con archivos y fuentes. Se busca volver visible aquello que el sentido común esconde, oculta; activar el poder transformador de una obra.

**Pregunta: El campo académico latinoamericano en el terreno de la historia del arte no representa un todo homogéneo como tampoco el norteamericano. Pero ¿Qué grandes diferencias observás en los modos de practicar la historia del arte en Estados Unidos y en los de Latinoamérica? ¿y qué confluencias en cambio podrías señalar?**

Andrea Giunta: Entiendo que existe una relación productiva entre ambos campos. Esto lo expondría desde una perspectiva histórica y centrada en Buenos Aires. Cuando en los años ochenta terminábamos la carrera de historia del arte y nos preguntábamos qué y cómo queríamos investigar, fue importante leer libros de historiadores como T. J. Clark, Nikos Hadjinicolaou, Thomas Crow, Serge Guilbaut, Stacie Widdifield o Joan Weinstein. Resulta que todos estos historiadores habían enseñado o estudiado en UCLA. Tenían una perspectiva social posmarxista de la historia del arte. Yo leí sus libros por separado, sin saber cuál era su relación, y luego supe que compartían esa escena. Para la generación de historiadores que

emergía en la época de la posdictadura, el trabajo de estos historiadores tenía características que resultaban productivas para la tarea que estábamos comenzando. Todos ellos trabajaban intensamente sobre archivos, realizaban una lectura crítica de las obras, de los textos y de los momentos políticos. En mi caso, para el período que trabajé en mi tesis de doctorado, fue central la lectura del libro de Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Este autor emprendía la tarea de estudiar cómo se había producido el traspaso del centro del arte moderno de París a Nueva York durante los años de la posguerra y cuál había sido su relación con la Guerra Fría.

Analizaba los discursos de críticos como Harold Rosenberg o Clement Greenberg, los situaba políticamente.

Pero también trabajaba con archivos personales, fundamentalmente correspondencias. En ese sentido, construía una noción de archivo que iba más allá de los textos críticos, que se ampliaba a textos personales en los que se exponían intencionalidades, programas políticos. Esto fue lo que me llevó a buscar las cartas de Clement Greenberg en el archivo Di Tella o en el de Romero Brest. Y a descubrir estos archivos que nadie había trabajado ni identificado como archivos. Hacer historia del arte después de la dictadura implicaba recuperar y construir archivos y esa es una tarea que continúa actualmente. Archivos que no sólo estaban en América Latina, sino también en los Estados Unidos o en Europa. Trabajé sobre los archivos del MoMA, de la OEA, del Smithsonian, de Rockefeller, y esta es una tarea a la que siguen abocadas las generaciones más recientes de historiadores, que están trabajando con archivos europeos como los de Max Bill o archivos en París. Las investigaciones publicadas recientemente incluso discuten la idea tradicional de que el arte moderno se desplazó a Nueva York y demuestran que los artistas latinoamericanos seguían viajando a París.

En Buenos Aires ha habido un intenso desarrollo de la historia del arte durante los últimos veinte años. Se habla incluso de la escuela de Buenos Aires. México es otra escena crucial, no sólo por su propia y sólida producción, sino también por el rol articulador que tuvo en relación con la historia del arte en Latinoamérica.

Allí fue donde se inició el contacto, en Zacatecas, en 1993, entre los historiadores conocidos y los que recién comenzábamos. Hoy la historia del arte tiene desarrollos específicos en Chile, en Colombia, en Brasil, esta generando desarrollos muy sofisticados tanto en relación con la lectura de las obras como en el análisis de nuevos archivos.

Todo esto hoy se revierte en una situación nueva. La historia del arte latinoamericano desde América Latina es sofisticada, tiene un excelente trabajo de archivo, hipótesis fuertes. La que se hace desde Estados Unidos sobre la producción artística latinoamericana a veces es generalizadora. En Europa, a excepción de Essex y Londres, es incipiente. Por eso es importante que los estudiantes tengan becas para desarrollar sus investigaciones en América Latina y viceversa, es importante también lograr que se traduzcan textos fundamentales, por ejemplo, sobre el siglo XIX, al inglés. No contrapongo las academias como si se tratase de sistemas de poder enfrentados. Creo que es fundamental fomentar el diálogo y el intercambio. Establecer el trilingüismo (la posibilidad de comunicarse en español, portugués e inglés) entre quienes están investigando en el campo del arte latinoamericano e incentivar los estudios comparados entre las distintas escenas del arte latinoamericano, incluso del arte latinoamericano en los Estados Unidos. La producción sobre América Latina en Estados Unidos también es limitada temáticamente, se centra sobre todo en México y ahora un poco más en Brasil, pero otras áreas están prácticamente ausentes, sobre todo del campo de las publicaciones. Creo que las iniciativas que se articulan desde las Universidades, el CLAVIS, el CAIA, el museo de Houston, el MALBA, el MALI, el MoMA o el Reina Sofía, contribuyen a expandir el análisis complejo y crítico del arte latinoamericano, el cuestionamiento de los estereotipos, la reposición de sus poéticas, de sus innovaciones, de su radicalidad.

**Pregunta: Dentro del desarrollo disciplinar de la historia del arte latinoamericano ¿qué líneas de trabajo encontrarás entre los historiadores y cuáles considerarás como los centros más activos?**

Andrea Giunta: Los centros más activos son Buenos Aires, México, Sao Paulo, Bogotá, Santiago de Chile, Austin, New York y hasta hace poco, Essex, hoy probablemente Londres. En las universidades de estas ciudades existen políticas de investigación, continuidad del trabajo, y muchas publicaciones. La diferencia que encuentro entre la academia norteamericana y la latinoamericana es que en los Estados Unidos términos como “poscolonial”, “postfeminista”, “queer” o “teoría de los afectos” señalan las líneas teóricas que marcan los rumbos de la investigación. Estos términos y los desarrollos teóricos que involucran son resistidos desde América Latina, incluso considerados “modas del mercado norteamericano”. El sentido político que estos términos involucran resulta, así, paradójicamente, diluido. Al mismo tiempo, la historia del arte que se realiza desde América latina es más comprometida, más política, más radical. Es más que una tarea académica, involucra un deseo transformador.

**Pregunta: ¿Cuáles observás como los temas e intereses que predominan entre los estudiantes y doctorandos jóvenes con respecto a los trabajos de investigación que se están desarrollando?**

Andrea Giunta: En Argentina inicialmente se trató de mapear un campo, fundamentalmente el siglo XIX y XX, que no se había estudiado. La necesidad de estudiar las historias nacionales es común a toda la historia del arte que se hace desde América latina. Se ve en Brasil, en Chile, en Colombia, en Perú. Y esto ha sido fundamental, ya que permitió volver visible el interés, la complejidad, la densidad de estas historias, revelar archivos, descubrir obras que habían sido completamente olvidadas. Al mismo tiempo el interés por el arte latinoamericano se ha expandido geoméricamente en el sistema académico de los Estados Unidos. Cada vez más los departamentos de historia del arte de sus universidades buscan profesores de arte latinoamericano.

Esto genera nuevos estudiantes, nuevas tesis de doctorado. Las exposiciones y las investigaciones académicas inauguran campos de interés que generan nuevas hipótesis y nuevas exposiciones. Hoy, podría decir, todo el arte latinoamericano se ha convertido en una cantera de interés tanto para el sistema académico y curatorial latinoamericano como norteamericano. Es un giro nuevo, que se inició no hace más de veinte años y que se desarrolla intensamente revelando artistas y obras que habían quedado borrados por los exilios, las dictaduras y la falta de profesionales en la academia y en los museos. Al mismo tiempo la demanda da lugar a una velocidad para elaborar investigaciones académicas y exposiciones que, en muchos casos, afectan la calidad.

Tesis y exposiciones que juntan datos u obras, o que utilizan estrategias aparentemente críticas que no están sólidamente fundamentadas o construidas.

En cuanto a los temas, la contemporaneidad entendida como el arte desde la posguerra hasta el presente, es el área que predomina. Sobre todo la investigación sobre los años sesenta y setenta. También se están desarrollando, sobre todo desde América latina, los estudios sobre el siglo XIX. Y más recientemente la investigación sobre la producción de las artistas mujeres, fundamentalmente entendida como crítica de la lógica patriarcal que ha dominado en los relatos de las historias del arte nacional. La crítica posfeminista implica un cuestionamiento y una deconstrucción de la lógica colonial que ha ordenado la historia del arte. Un relevo de sus objetos y de sus valores. Una estrategia de revisión crítica de todos los presupuestos que ordenan genealogías y relatos.

---

“Historia y crítica del arte en los campos académicos de Latinoamérica y Estados Unidos”. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). N° 2 | Segundo semestre 2013

---



# Otras lecturas



# VIII. Los años setenta y ochenta en el arte argentino

## Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción

María José Herrera

-FRAGMENTO-

EL ARTE Y LA IDEOLOGÍA.

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UN ARTE LATINOAMERICANO

En 1970 cerró el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato T. Di Tella, institución que había sido emblemática para la vanguardia. Criticada desde izquierda y derecha, sin dudas ejerció un poder transformador del que se nutrieron no sólo sus adeptos. Dos años antes, en 1968, se había fundado el Centro de Estudio de Arte y Comunicación (CEAC), posteriormente denominado CAYC, Centro de Arte y Comunicación, y en 1970 se instaló en su sede de Viamonte 452. El CAYC, liderado por Jorge Glusberg, empresario y crítico de arte, se presentaba como el sucesor del difunto Di Tella de la calle Florida; introdujo -de manera sistemática, ya que había antecedente de estas prácticas en nuestro medio- distintas tendencias del arte estadounidense y europeo (Land-Art, Body Art, arte procesual, conceptualismo lingüístico, arte cibernético) a la par que organizó encuentros entre artistas locales y sus colegas extranjeros, y seminarios y grupos de reflexión con reconocidos intelectuales.

Propuesto como “colaboración entre artísticas, científicos, sociólogos y psicólogos” el CAYC se inspira en *Experiments in Art and Technology* (1966), institución fundada por el artista Robert Rauschenberg. Con este modelo, el CAYC apuesta a la tecnología pero también, por otra parte, capitaliza las tendencias no convencionales -y en cierto modo antitecnológicas- del arte en la calle y las acciones estético-políticas que cobijara con reticencia el Di Tella.

La presentación en el medio se hace con Arte y cibernética, 1969, en la Galería Bonino de Buenos Aires, donde artistas japoneses, británicos, norteamericanos y argentinos, asistidos por ingenieros y analistas de sistemas, producen arte por computadoras. En esta misma vía de experimentación interdisciplinaria, el espectáculo *Argentina Inter-medios* (Teatro opera, Buenos Aires, octubre de 1969) se propone como un environment integral de música electrónica, films experimentales, poesía, proyecciones, danza, esculturas neumáticas y cinéticas. Por esos medios, apunta el catálogo, enriquece la percepción audiovisual e integra tecnología, arte y entorno social.

Dos exposiciones callejeras, en la Plaza Rubén Darío la primera, y *Escultura, follaje y ruidos*, 1970, y las polémicas instalaciones de la Plaza Roberto Arlt, CAYC al aire libre. *Arte e ideología* (1972), sondearon la posibilidad de espacios y lenguajes alternativos para el arte contemporáneo. Las obras salían a la calle, fuera de los ámbitos tradicionales, museos y galerías. Los artistas, señaló Glusberg “están dando cuenta de la realidad nacional emergente del proceso social y político del momento”.

La realidad subterránea, de Leonetti, Pazos y Duarte Laferrière, una de las obras expuestas, desató la ira de las autoridades. Una fila de 16 cruces pintadas sobre uno de los muros de la plaza que conducía hacia un sótano, donde se habían instalado fotografías del Holocausto. La obra, alusión inequívoca a los recientes fusilamientos de presos políticos en la cárcel de Trelew, fue clausurada por la policía que consideró, según reza el comunicado, que “no ha sido expuesto lo que nosotros tenemos definitivamente dado como arte”.

En tiempos de verdadera conmoción de los criterios que definen el arte, las soberbias autoridades de la dictadura hacían oír sus convicciones artísticas por medio de los decretos de censura. Otro comentado caso fue el que afectó al II Certamen Nacional de Investigaciones Visuales de 1971. Este apartado del tradicional Salón Nacional daba cabida a obras difíciles de clasificar, como las máquinas características del arte cinético. Sin embargo, en el reglamento del recientemente creado certamen no había ninguna definición de los alcances de la categoría investigaciones visuales.

Especulando con la imprecisión del término, la visibilidad del concurso y la ausencia de censura explícita, un grupo de artistas decidió enviar obra de contenido abiertamente político. El jurado otorgó el Gran Premio de Honor a la obra conjunta de Ignacio Colambres y Carlos Hugo Pereyra, *Made in Argentina*, un objeto con una picana eléctrica; el primer premio fue para Gabriela Bocchi y su obra *Celda*, una puerta de cárcel acompañada por un extenso listado de presos políticos. Estas obras premiadas, y otras de semejante calibre que conformaron el envío, motivaron un decreto anulando las actuaciones de los jurados. Los premios principales fueron declarados desierto y la censura señoreó nuevamente sobre el movilizadísimo campo cultural porteño. Las instituciones artísticas y la prensa reaccionaron vivamente ante el hecho. La Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) organizó un salón paralelo, hubo declaraciones conjuntas de artista y negativas a participar en salones oficiales. El diario *La Opinión* calificó de discriminatorio, y desde luego, de violación a la libertad creadora, el accionar de las autoridades ignorantes del valor del arte de protesta en la conformación de las poéticas de vanguardia.

Como señaláramos al comienzo, la sociedad estaba movilizadísima y el arte dio cuenta de esta situación en sus propios términos. Sin dudas, en aquel momento, dichos términos fueron muy cercanos a los de las prácticas políticas propiamente dichas.

Volviendo a las actividades desarrolladas por el CAYC, exposiciones como *De la figuración al arte de sistemas* (Museo Provincial de Bellas Artes “Emilio Caraffa”, Córdoba), *Arte de sistemas I* (Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, 1971), *Art as Idea in England* y *Body Works* de Dennis Oppenheim, definieron la orientación hacia el arte conceptual que caracterizó al Centro.

Arte de sistemas, denominación acuñada por Jorge Glusberg, se definió como un arte regido por ciertas reglas metodológicas que lo hacen participar de un sistema. La categorización “se refiere a procesos más que a productos terminados del buen arte”. El objetivo de la exposición fue “tratar de acrecentar o intensificar la comprensión de esos sistemas, conduciendo al espectador a través de los problemas principales que conciernen a las experiencias que se dan en este último tercio del siglo XX”, declara el catálogo. A su vez, apunta a un tipo de producción artística, que basándose en las modelizaciones de la ciencia, se vale de su metodología para crear un arte seriado, reproducible, en el que se sustenta la existencia de una difusión masiva del arte. En el caso del Arte de sistemas, las obras-proyectos eran realizadas sobre papel y luego reproducidas con técnicas heliográficas, método que facilitaba su traslado y montaje.

Estas tendencias analíticas que genéricamente llamamos conceptuales, desplazan el tradicional goce sensual por uno más ligado a la reflexión. Un arte basado en ideas y no en objetos, que modifica la noción tradicional de obra de arte. En este sentido las ideas mismas pueden ser arte. El espectador debe involucrarse y actualizar los significados propuestos por una obra que habla al intelecto y requiere ser decodificada mediante una lectura activa. Procesos, informaciones, situaciones, intervenciones y conceptos valorizan la experiencia por sobre la posesión. Así, los objetos no desaparecen sino que son remplazados por los distintos signos de esas acciones: fotografías, documentos, diagramas, que sitúan a la obra más allá de su materialidad. El artista, parafraseando a Filiberto Menna, hace arte al propio tiempo que exhibe e inspecciona las condiciones propias de su práctica. La artisticidad ya no se entiende como ligada al buen manejo de un material o al oficio, sino a su valor de idea. El conceptualismo planteó una estética paravisual sostenida en útiles

reflexiones sobre la representación, el valor del contexto en la determinación del estatus estético y la circulación del arte, aportadas por la ciencia del lenguaje y la sociología. De este modo, la obra dice lo que es arte, funda su propio universo.

Así mismo, esta tendencia internacional fue vista como una opción a la desenfrenada carrera del mercado del arte y su característico fetichismo del objeto. Frente a la extrema mercantilización del arte, el conceptualismo, con su valorización de la idea por sobre la materialidad de la obra, generó una circulación del arte menos elitista que la sustentada en el coleccionismo. Las fotografías, los diagramas, proyectos o films, permitieron una difusión más masiva de estas obras desinteresadas por su perduración material. Esto fue así especialmente en Europa y los Estados Unidos, y aun en nuestro medio, aunque por distintas razones. Entre nosotros es más realista sostener que la desconfianza en las posibilidades de un mercado marcó el acelerado ritmo experimental y el carácter efímero de las obras. Sin embargo, si bien la Argentina fue parte de este movimiento internacional, el conceptualismo argentino posee características propias. A diferencia de las tendencias internacionales, analíticas, autorreferentes y tendientes a la eliminación total de los objetos, el argentino fue un conceptualismo abierto, de señalamiento de la realidad social cuyo vehículo principal fue la metáfora. Desde el CAYC, en 1972 –y basada en una tradición propia, fundada por las experiencias estético-políticas de fines de los sesenta-, las muestras Arte de sistemas II y Hacia un perfil del arte latinoamericano, proponen que “el arte es una forma de ideología, tal como la política, la moral, el derecho y las costumbres”. Esto supone que, el arte participa de la propiedad de modificar nuestra relación con el mundo.

Por entonces, las ideas de Louis Althusser, el filósofo post-estructuralista que revisó a Marx, circulaban en revistas como Nuevos Aires. “...el arte no tiene que habérselas con una realidad que le es propia, con un dominio de la realidad del cual tendría el monopolio”, señalaba Althusser poniendo en duda la autonomía del arte. A su juicio la función del arte es “hacernos ver”, “hacer percibir”, “hacer sentir” algo “que alude a la realidad”, y siempre lo hace desde la ideología que le da origen, que es, en definitiva, a la cual hace alusión.

Así, este arte ideológico toma partido por una concepción regionalista de los problemas sociales. Tal discurso cobra fuerza tanto en los artistas que actúan ligados al CAYC como entre los que se desenvuelven en forma independiente o en circuitos alternativos como los creados por el arte correo. Esta práctica, que remonta sus orígenes a los dadaístas y a Marcel Duchamp, fue ampliamente difundida en los años '70. En nuestro país, artistas como Luis Pazos, Juan Carlos Romero, León Ferrari, y especialmente Edgardo Antonio Vigo, editaron o colaboraron en revistas y utilizaron las tarjetas postales con fines artísticos. Una de las operatorias consistió en actuar sobre la carta recibida (agregando un dibujo u otro signo) y luego enviarla a otro destino. El procedimiento tendió tanto a desestimar la autoría del objeto –se involucraron distintas personas- como la avidez por su posesión. El arte correo basó su eficacia en la comunicación y la participación. En una vertiente opuesta a los optimismos tecnológicos, centró sus preocupaciones en el poder evocador de los signos, tanto lingüísticos como visuales (sellos, matasellos, lacres, estampillas, inscripciones), relacionándose con experiencias como la poesía visual. Propuso una actividad colectiva a la vez lúdica y crítica, asentada en el más democrático medio de comunicación después de la palabra: el correo.

Por medio de la circulación, el arte correo trazó nuevas fronteras de similares intereses éticos, criticando el arte como propiedad privada y difundiendo a espaldas de las condiciones del mercado.

La poesía visual, concreta, o novísima poesía, desde los años '60 fue un género experimental que, a diferencia del conceptualismo lingüístico o proposicional, trabajó con el valor extrasemántico de las palabras. Estos poemas contruidos con palabras o fragmentos de palabras juegan con la relación entre estas y su imagen. Así, dicha poesía a investigado, más allá de la musicalidad, el significado o la lógica de las palabras y frases, para dar dimensión visual a distintos elementos lingüísticos, como la entonación de la voz u otros aspectos connotativos del habla. Como señaló Max Bense acerca de la tendencia, los poemas

concretos, en parte por su carácter tipográfico, se relacionan con las formas comunicativas de la publicidad: un signo que funciona como slogan y cuya fascinación sobre el espectador se ejerce por un interés visual sin descartar el atractivo que también puede ejercer el desconocimiento de su significado. Así, esta tendencia -que en parte utilizó como medio al arte correo- en ocasiones se manifestó como una crítica a las estrategias de los medios masivos de comunicación al evidenciar sus mecanismos manipuladores.

"No existe un arte de los países latinoamericanos, pero sí una problemática propia, consecuente con su situación revolucionaria", se señalaba en los catálogos del CAYC, una institución empeñada en crear un circuito regional diferenciado.

Esta época signada, por una parte, por la violencia de las luchas entre sectores del peronismo y las guerrillas, cobijó una profunda esperanza de posibilidad nacional, cimentada en el proceso electoral, la emblemática vuelta de Perón y el retorno a la democracia. Tales circunstancias, unidas a las semejantes de otros países latinoamericanos -recuérdese el caso de Chile con el gobierno socialista (Unión Popular) de Salvador Allende-, hicieron entrever un horizonte de afirmación nacional y regional para la configuración de la tan ansiada y debatida identidad. Así, el arte debía sumarse a este proyecto -como lo proponen los documentos del CAYC- denunciando la decadencia del imperialismo, y reaccionando "frente a la creación al servicio de la ideología dominante". Debía señalar el "proceso ideológico" que "invierte y oculta la realidad social", luchando por una cultura popular "que no sea la popularización de los valores de una clase dominante". Internacionalmente llamada conceptualismo ideológico, esta tendencia es característica del arte latinoamericano.

A la vista quedaron estas ideas en exposiciones como Arte de Sistemas, realizada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, en 1971. En ella Víctor Grippo expone Analogía, una obra conceptual que propone analizar las analogías entre la "papa" y la "conciencia". En una formulación de tono científico y hondo sentido poético propone a la papa, originaria de América e identificada con ella, como un reservorio de energía, es decir de conciencia. Por un proceso metonímico, la papa alude al todo, América. Metafóricamente Grippo señala de qué manera nuestro continente debe mirar y mirarse en su propia cultura.

En la misma exposición, Alfredo Portillos imaginó una performance -un tubo metálico que contiene un mensaje- arrojado a las aguas de los ríos que nos comunican con nuestros países limítrofes y que poseen "nuestra misma problemática".

En 1971 se forma el Grupo de los Trece. Integrado por Jacques Bedel, Luis Fernando Benedit, Gregorio Dujovny, Carlos Guinzburg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Marotta, Luis Pazos, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich y Horacio Zabalá y Jorge Glusberg, quien da cohesión al grupo inspirado en los laboratorios del director teatral polaco, Jerzy Grotowski, visitante del CAYC. La presentación oficial del grupo fue en la exposición Hacia un perfil del arte latinoamericano, en la III Bienal Coltejer de Medellín, en 1972. En ella, Luis Fernando Benedit presenta un Laberinto para hormigas, en el que estudia, cual etólogo, las conductas animales. En esta experiencia, y otras como los hábitats artificiales para caracoles, o ratones, expone la contraposición entre lo natural y lo artificial, la racionalidad del instinto y la naturalidad de lo social. Nos muestra el espectáculo de la sabia naturaleza en sus procesos y funciones y, de algún modo, lo propone como disparador de una reflexión sobre el presente humano. Ya en 1970 había representado a la Argentina en la XXXV Bienal de Venecia, dedicada a la relación entre arte y ciencia, con el Biotrón, un hábitat para cuatro mil abejas que producían miel extraída del néctar de flores artificiales ubicadas en los jardines anexos al pabellón de la Bienal.

Junto a las instalaciones, Benedit expone los dibujo-proyectos cuya realización son los objetos. Así, el dibujo es la herramienta analítica que desbroza la complejidad de las ideas, la expresión gráfica de ese proceso que afecta a la obra. Aplicando nociones de la cibernética, el artista concibe cada sistema, animal o vegetal, como una máquina de comportamiento hasta cierto punto previsible.

La exposición reunió distintas vertientes del arte conceptual. Las crítico-políticas como La Realidad Nacional vista desde la ruta 2, de Juan Carlos Romero, una performance fotográfica de distintos señalamientos en la ruta (líneas rectas, puntos) irónicamente enunciados como la realidad nacional; las experiencias de Land-Art de Carlos Guinzburg, y los registros fotográficos de las performances de coloración de ríos, arte ecológico de Nicolás García Urriburu.

Junto con su papel de difusor de distintas manifestaciones del arte contemporáneo, el CAYC creó un espacio de intercambio cuyo enfoque pluridisciplinario se extendió a la arquitectura, la fotografía, el diseño y el videoarte.

Si bien el desarrollo del videoarte corresponde a los fines de la década del '70, y la primera generación de videoartistas emerge en los '80, ciertas experiencias han sido consideradas antecedentes. Es el caso de Situación de tiempo (David Lamelas, 1967) o Simultaneidad en Simultaneidad (Marta Minujin, 1966), que utilizaron televisores, la primera, y circuito cerrado de televisión la segunda. Ciertos rasgos conceptuales del género videoarte estaban ya planteados en las experiencias señaladas. Por una parte se trata de búsquedas estéticas con la imagen electrónica, sobre sus posibilidades plásticas (luz, brillo, forma, sonido) y técnicas del medio (reproducción en vivo, simultaneidad en la percepción de tiempos y espacios lejanos, etc.) donde, por ejemplo, puede existir la abstracción, totalmente ausente en la televisión comercial. Como ocurre en Situación de tiempo, donde diecisiete televisores encendidos en un canal sin transmisión, sin imágenes, actuaban como esculturas de luz (efecto lluvia en la pantalla) y sonido (el producido por el receptor sin señal). También su situación marginal respecto del mercado -no fueron concebidas para ser transmitidas por televisión- y el espacio de reflexión acerca de las posibilidades del medio que ellas plantean, ubica a estas experiencias dentro de la genealogía de constitución del género. Sin embargo, desde el punto de vista estrictamente histórico, esta experimentación está demasiado alejada de lo que constituyó el desarrollo posterior del videoarte. El cierre del Instituto Di Tella, donde estas obras fueron realizadas, y el fracaso del proyecto de Romero Brest de convertir el Centro de Artes Visuales en un centro de experimentación con la televisión, fueron factores que contribuyeron a la discontinuidad de la disciplina.

La práctica crece y se organiza, a mediados de los '70, a juzgar por los diez encuentros internacionales que organizó el CAYC, entre 1974 y 1978, y sus Ediciones Tercer Mundo, experiencias de video alternativo. Siguiendo las ideas de Marshall McLuhan sobre la naturaleza de los medios y cómo éstos imponen nuevos modos de percepción, Glusberg propone el video como un medio para aplicar a una práctica artística inserta en los procesos de comunicación tal como éstos se dan en la sociedad, pero invirtiendo el autoritarismo de la televisión comercial en su único sentido comunicacional, hacia la audiencia.

Sin embargo, este primer material que se conoce fundamentalmente por referencias bibliográficas no parece haber tenido las condiciones estéticas de lo que posteriormente se denominó videoarte o arte del video. En todo caso se trataría más exactamente de la utilización de un medio que se develó excelente para documentar o ser un registro instantáneo de distintas experiencias. Una de ellas, las performances, muy extendida durante los años '70.

La obra más difundida de esos primeros años ha sido Tiempo de descuento-Cuenta regresiva-La hora O, 1978, de Margarita Paksa, presentada en las Jornadas Internacionales de la Crítica del mismo año. La instalación constaba de un video sin fin de doce minutos y un actor en vivo haciendo la mímica de correr, acción semejante a la que se desarrollaba en la grabación: un hombre acosado por el inexorable paso del tiempo indicado por medio de un reloj digital en la pantalla.

---

Herrera, María José (1999) "VIII. Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción" en J.E. Burucúa, dir. *Arte, sociedad y política. Vol. II*. Buenos Aires: Sudamericana. 119-173

---

# El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas

María Alba Bovisio

## La paradoja de los “objetos esquizofrénicos”

Los hombres difieren, existen y perduran por sus obras; en este sentido el destino de los objetos define los modos de construir la memoria histórica y ese destino está determinado por las concepciones en torno a la existencia de determinados “tipos” de cosas. Los términos “obra de arte”, “pieza arqueológica” y “artefacto etnográfico” han sido centrales en la taxonomización occidental de los objetos, sobre todo en función de definir sus destinos museográficos y disciplinares, y se han construido a partir de una categorización de carácter ontológico, vale decir, los tipos de cosas se definen por sus cualidades intrínsecas. Como bien señala Schaeffer, respecto del concepto de “objeto estético”, este se basa en la idea de que existe una clase específica de cosas definida en términos de formas visuales que es el objeto de la Estética;<sup>1</sup> de modo que habría otro tipo específico de objetos que estudia la Arqueología, que serían las “piezas arqueológicas”, otros los “artefactos etnográficos”, estudiados por la Etnología, y las “obras de arte”, cuyo estudio correspondería a la Historia y la Teoría del Arte.

En este trabajo nos proponemos revisar la paradoja implícita en las definiciones ontologizantes y plantear otra mirada posible partiendo de la idea de que toda existencia, tanto de objetos como de sujetos, es de carácter relacional, vale decir, “relativa a un observador o un usuario”.<sup>2</sup> Entonces la pregunta sería: ¿en qué contextos de producción, uso y circulación determinados objetos se constituyen en obra de arte, artefactos etnográficos o piezas arqueológicas?

Ahora bien, a diferencia de la categoría de “obra de arte”, las de “pieza arqueológica” y “artefacto etnográfico” surgen de los discursos disciplinares y no de los contextos de producción de los objetos, más allá de que se puedan “falsificar” los que se identifican como tales. Concretamente, en Occidente los productores a partir del siglo XV se referirán a sus obras en términos de “arte” u “obras de arte” mientras que, evidentemente, los hacedores de ceramios de época prehispánica difícilmente los hayan considerado “piezas arqueológicas”, del mismo modo que las actuales tejedoras wichi no definen a sus tejidos de chaguar como “objetos etnográficos”. En este sentido, la Arqueología y la Etnología son los contextos originarios en los que determinados artefactos se constituyen como “piezas arqueológicas” y “artefactos etnográficos”, respectivamente.

Los objetos arqueológicos coexistieron en los gabinetes europeos de los siglos XVI, XVII y XVIII junto a diversas curiosidades (monstruosidades, huesos de animales desconocidos, minerales, plantas y animales exóticos, etc.) identificados con el concepto de “antigüedades”. Esta concepción se proyectó en los nacientes museos latinoamericanos de principios del siglo XIX.<sup>3</sup> Pero la consolidación de la Arqueología científica, a principios del siglo XX, con la instauración de la excavación dirigida por el arqueólogo como el método central de la disciplina, va desplazando progresivamente el concepto de “antigüedad”

<sup>1</sup> Jean Marie Schaeffer, *Arte, objetos, ficción, cuerpo*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2012, p.49

<sup>2</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>3</sup> Ver Irina Podgorny, “Naturaleza, colecciones y museos en Iberoamérica”, en Américo Castilla (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010.

al de “pieza arqueológica”, es decir, proveniente del “registro arqueológico”. La presencia del arqueólogo es lo que garantiza que la excavación se constituya en prueba y esta se plasmará en planos, información topográfica, dibujos, fotos, etc. que permitirán transmitir las condiciones del hallazgo. Tal como señala Podgorny, “la transformación de los objetos y la excavación en notas y registros en papel constituía parte de la tecnología literaria para que cualquier lector pudiese repetir las pisadas grabadas en el campo”, creándose así el artificio de que se tenía acceso a un tiempo, el del objeto, y al de la excavación, que ya no existían.<sup>4</sup>

El registro arqueológico es un artificio construido por el arqueólogo con la intención de acceder a lo que ya no está, las prácticas que se desarrollaron entre sujetos y objetos que evidentemente no se definían como “arqueológicos”. Lo mismo ocurre con los artefactos etnográficos devenidos como tales, no en sus espacios de procedencia sino en el proceso de recolección en sociedades vivas no-occidentales que Occidente ha estudiado/colonizado/recolectado a lo largo de la historia.

Analicemos qué ocurre en el caso de las “obras de arte” y la disciplina que le corresponde, como señalamos, al parecer habría coincidencia entre la categoría construida por la disciplina y la configurada en los contextos de producción, uso y circulación, es decir, el atelier, el museo, la galería, la academia, etc. (Me refiero a estos espacios no en términos físicos, ni puramente institucionales, sino como redes que involucran sujetos y objetos en la praxis). Ahora bien, esta coincidencia está fundada en la historicidad del concepto de “obra de arte” y es justamente por esa razón que se verifica solo en el caso de la producción occidental comprendida entre los siglos XV y XIX. Frente a esta podemos hablar de “obra de arte” como objeto creado por un productor especializado, el “artista”, para circular en espacios también especializados (colecciones, museos, salones, etc.) y destinado, principalmente, a la contemplación estética (más allá de las otras funciones políticas, religiosas, sociales que puedan atravesarlo).

Sin embargo, los museos de “Bellas Artes” albergan en sus colecciones un espectro mucho más amplio de objetos, posesión justificada en la proyección de esta categoría, surgida en un momento histórico de la producción de objetos en Occidente, a otros de otras épocas, con otras funciones y sentidos. La posibilidad de esta proyección-apropiación radica en la ontologización de la idea de obra de arte, vale decir, una talla religiosa medieval es una “obra de arte” porque comparte con una escultura de Giacometti determinadas cualidades plásticas y formales, generalmente identificadas con una “intencionalidad estética”. Ahora bien, esta proposición entra en crisis ante obras producidas desde principios del siglo XX como los ready mades de Duchamp cuyas cualidades plástico-formales son equiparables a las de los artefactos comunes. Esto demuestra que la utilización de la categoría de “obra de arte” como objeto específico en términos ontológicos no solo es problemática al tratar de aplicarla a objetos de otras culturas sino en el seno de la propia producción occidental.<sup>5</sup>

Por otra parte, cuando se definen como “obras de arte” objetos de otras culturas, ya sean del pasado o del presente, el mecanismo de apropiación radica en los mismos criterios, el de propiedades plástico-formales compartidas. Cuando las vanguardias habilitan nuevas formas de arte descentradas de lo “bello clásico” posan sus ojos en las producciones no occidentales que serán ahora definidas como arte a través de una operación que también se basa en definiciones de carácter ontologizante. Las obras no-occidentales responden a los nuevos intereses plástico-formales de las búsquedas vanguardistas, síntesis, abstracción, deformaciones expresivas, anti-naturalismo, arbitrariedad, etc., cualidades compartidas que los vuelven “arte”, en este caso de vanguardia<sup>6</sup>. Price ha señalado que la relación que

4 Irina Podgorny, “La prueba asesinada. El trabajo de campo y los métodos de registro en la arqueología de los inicios del siglo XX”, en Frida Gorbach y Carlos López Beltrán (eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, México, El Colegio de Michoacán, 2008, p.176.

5 Jean Marie Schaeffer, *op. cit.*, 53

6 A propósito de la polémica muestra presentada en el MOMA en 1984, “Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidad entre lo tribal y lo moderno”, James Clifford señalaba: “Una máscara esquimal tridimensional con doce brazos y cierto número de agujeros cuelga junto a una tela en la que Joan Miró ha pintado formas coloreadas. La gente de Nueva York contempla los dos objetos y ve que son parecidos [...] Podría reunirse una colección igualmente elocuente demostrando agudas diferencias entre objetos

establece el arte moderno con el arte primitivo puede pensarse como la inversión de las relación copia-original, puesto que si bien las máscaras africanas que inspiran a Picasso son anteriores a su obra protocubista (la mayoría eran de fines del siglo XIX), serán consideradas “arte” por ser “tan buenas” como las obras del artista. En este sentido los “artistas” africanos lo son porque su producción se asemeja a la del maestro vanguardista: “... the mask is presented as deriving its value from its striking similarity to an art object of Western-authentic importance, thus taking on, in some sense, the status of a “copy”.”<sup>7</sup> Los valores del mercado reforzarían esta relación en tanto y en cuanto el original (la obra de Picasso) siempre es más caro que la copia (la máscara). El objeto “primitivo” deviene arte por la similitud estética con la obra vanguardista pero arte de segunda mano, arte de imitadores. Este mecanismo se reitera hasta el presente en todos los casos en los que artistas contemporáneos “consagrados” se apropian de técnicas y estéticas procedentes de producciones etnográficas, populares o prehispánicas<sup>8</sup>.

Siguiendo a la llamada “teoría institucional” del arte podríamos afirmar que no hay una cualidad en los objetos que los definan como arte sino que estos pasaran a serlo en la medida que el campo del arte (vale decir sus agentes, artistas, coleccionistas, críticos, académicos, etc.) se los apropian como tales,<sup>9</sup> de acuerdo a los desarrollos tensiones, conflictos y aspiraciones propios de ese campo.

¶Sin embargo, tal como señala Gell,<sup>10</sup> la teoría institucional del arte es insuficiente porque no da cuenta de los criterios que rigen la incorporación de “cualquier artefacto” al campo del arte considerando los sentidos que se ponen en circulación en relación al público. Al respecto, la posición de Danto que pone énfasis en el rol de la obra como generadora y trasmisora de significados que son interpretados por quienes están frente a ella, adquiere relevancia. Para el autor, que apunta a una definición universal del arte, este es fundamentalmente “significado encarnado”<sup>11</sup>, esa es la propiedad por la que es “arte” tanto un cuadro de David como las Brillo Box de Warhol, no se trata de una cualidad visible sino de una “propiedad invisible”.<sup>12</sup> Sin embargo, hay un punto en el que discrepamos con la teoría de Danto puesto que sostiene que esta generación de sentidos es posible en la medida que construye representaciones sobre lo real apartándose de toda funcionalidad práctico-utilitaria.<sup>13</sup>

Esta posición converge, en cierta medida, con las que abrazan definiciones categoriales fundadas en cualidades intrínsecas de los objetos que son las que han dominado, fundamentalmente hasta el último tercio del siglo XX, el discurso de la historia del arte. Por ejemplo, Erwin Panofsky -quien al igual que Danto enfatiza en su definición el “significado” generado a través de la forma- señala que las obras de arte son “objetos de factura humana”,

---

tribales y modernos” [James Clifford, “Historia de lo tribal y lo moderno”, en *Dilemas de la cultura*, Barcelona, Gedisa, 1995, pp. 230-231], como así también entre los objetos tribales entre sí. A lo largo de las décadas siguientes se han sucedido numerosos debates en torno a la cuestión acerca de cómo y por qué los objetos no-occidentales devienen arte, artefactos, etc. Al respecto pueden verse los textos compilados por Arthur Danto en el catálogo de la exposición *Art/artifact: African Art in Anthropology Collections*, con introducción de su curadora la antropóloga Susan Vogel. La muestra se realizó en 1988 en el Museum for African Art de Nueva York y reunió 160 piezas africanas procedentes de tres museos fundados en 1860: Buffalo Museum of Science, Hampton University Museum (Virginia), American Museum of Natural History (New York). Enriquece el debate el artículo de Alfred Gell, “Vogel’s net: traps as artworks and artworks as traps”, publicado en *Journal of material Culture*, en el que interpela el texto con el que Vogel abre el catálogo de la mencionada muestra. Ambos textos fueron reproducidos en Howard Morphy and Morgan Perkins (eds.), *The Anthropology of Art. A reader*, Blackwell Publishing, Oxford, 2006.

<sup>7</sup> Price, Sally, *Primitive Arte in Civilized Place*, University of Chicago Press, London and Chicago, 1989, p. 97.

<sup>8</sup> Tomemos como ejemplo la obra de Miguel Ángel Ríos, artista nacido en Catamarca que hace varias décadas vive en Estados Unidos y goza de prestigio internacional, en muchas de sus obras, de marcado carácter conceptual, Ríos integra piezas cerámicas o la obra es un ceramio, elaboradas por el mismo en Catamarca en hornos excavados en la tierra siguiendo los modos tradicionales de hacer ceramios. Ningún ceramista local que siga usando esas antiqüísimas técnicas para hacer sus piezas podrá vender jamás una de estas a un precio apenas aproximado al de cualquiera de las obras de Ríos.

<sup>9</sup> Véase George Dickie, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Paidós, Barcelona, 2005 [1ª edición en inglés 1984] y Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, Barcelona, 1999 [1ª edición en francés 1979].

<sup>10</sup> Alfred Gell, “Vogel’s net: traps as artworks and artworks as traps”, en Howard Morphy and Morgan Perkins (eds.), op. cit.

<sup>11</sup> Noción que el autor asimila a la “idea estética” de Kant. Cf. Arthur Danto, *Qué es el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

<sup>12</sup> *Ibidem*

<sup>13</sup> En relación a la oposición funcionalidad vs. no-funcionalidad aplicada a las diferencias entre arte y artesanía véase: María Alba Bovisio, *Algo más sobre una vieja cuestión: arte ¿vs.? artesanía*, Buenos Aires, FIAAR, 2001.

al igual que “los vehículos de comunicación y las “herramientas”, pero se diferencian de estos porque “tienen siempre una significación estética” y exigen ser “experimentadas estéticamente”, vale decir, a través de los elementos formales; en tanto que en los “vehículos de comunicación” predomina la función de transmisión de conceptos y en las herramientas la práctico-utilitaria. La significación estética de la obra se da, según el autor, porque el interés por la forma equilibra y a veces hasta eclipsa el interés puesto en el contenido. Sin embargo, señala “...que no se podría, ni se debería tratar de definir el momento preciso en que un vehículo de comunicación o un aparato empieza a ser una obra de arte [...] Donde termina la esfera de los objetos prácticos y comienza la del arte depende de la “intención de los creadores. Esta intención no puede ser determinada absolutamente”.<sup>14</sup> Conclusión que evidencia la inoperancia de las definiciones centradas en cualidades o propiedades que radican en el objeto.<sup>15</sup>

Ahora bien, también podríamos pensar en otra concepción más amplia de la idea de arte que no se sustente solo en relaciones generadas al interior del campo del arte occidental consolidado en el siglo XVIII sino en otros campos posibles donde se den determinado tipo de relaciones que pongan el acento en las trasmisión y generación de sentidos a través de un lenguaje plástico. Desde esta perspectiva el ser “obra de arte” de, por ejemplo, una estatuilla prehispánica o un fetiche africano del siglo XIX se superpone o entrelaza con el ser objeto ritual, funerario, etc.

Las polémicas desatadas durante los primeros años del siglo XXI por la reinauguración del Museo del Hombre de París podrían aplicarse a las que subyacen en nuestro país acerca de cómo exhibir piezas que no fueron pensadas como “obras de arte”. El proyecto se debe al presidente Jacques Chirac que decidió reunir las colecciones del Museo Nacional de Artes de África y Oceanía y del Departamento de Antropología del Museo del Hombre y encargar al arquitecto Jean Nouvel la construcción del edificio del museo destinado a “celebrar la universalidad del género humano”.<sup>16</sup>

El nuevo museo se abrió en 2006 con el nombre neutral de la calle en la que se ubica, Museo de Quai Branly<sup>17</sup>, pero ya en el año 2000 se inauguró en el Pabellón de la Sesiones, en la zona sur del Palacio del Louvre, un espacio diseñado especialmente para exhibir 108 objetos pertenecientes al antiguo Museo del Hombre: piezas prehispánicas amerindias y de los siglos XVIII, XIX y XX procedentes de las colonias de Asia, África y Oceanía<sup>18</sup>.

Las querellas suscitadas en torno a la correcta museificación de esta sala anticiparon las que seguirían respecto del montaje del Quai Branly. El eje de la polémica fue el acento puesto en la sala del Louvre en la “objetividad perceptiva de la pieza”<sup>19</sup> lo que se denunció como gesto estetizante que hacía hincapié en la cosa en sí, descontextualizándola.

Por su parte, los responsables de la museografía destacan que: “Tras varios siglos de espera<sup>20</sup>, estas obras maestras llegan al Museo del Louvre con esplendor y solemnidad: cuentan con el mismo trato, exposición y respeto que las obras de las otras salas del museo” y que si bien “el valor estético de las obras destaca en primer lugar, siguiendo el espíritu del Museo del Louvre”, el visitante puede ampliar sus conocimientos a través de los mapas,

<sup>14</sup> Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires, Infinito, 1970 [1ª edición en inglés 1955], p.23.

<sup>15</sup> Inoperancia que no tiene mayores consecuencias para un historiador que encara el estudio de pinturas europeas de los siglos XV a XVIII y que observa como un capricho de época la presencia de “objetos primitivos” a los espacios consagrados para el arte: “Todos hemos visto con nuestros propios ojos como se trasladan a exposiciones de arte las cucharas y fetiches que había en museos etnológicos”. *Ibidem*, p. 24.

<sup>16</sup> Citado en Néstor García Canclini, “¿Los arquitectos y el espectáculo le hacen mal a los museos?, en Américo Castilla (comp.), *op. cit.*, p. 137.

<sup>17</sup> Los nombres propuestos “Museo de las Artes Primeras”, o “de las Artes de las civilizaciones de África, Asia y Oceanía” dan cuenta de la dificultad permanente que presentan las definiciones basadas en perspectivas ontologizantes. La página institucional del museo se denomina Quai Branly, là où dialoguent les cultures, cabría reflexionar acerca de cómo dialogan las culturas de África, Asia, América y Oceanía en una calle de París.

<sup>18</sup> Este pabellón permanece montado en el Louvre como sala complementaria del Quai Branly.

<sup>19</sup> Citado en Jean Marie Schaeffer *op.cit.*, p. 60.

<sup>20</sup> Cabe preguntarse quiénes y para qué esperaban que estos objetos se exhiban en el Louvre.

fichas descriptivas y pantallas interactivas “que permiten acceder a información complementaria sobre el contexto de origen de los objetos.”<sup>21</sup>

Queda así planteada la existencia de dos modos de exhibir estos objetos no-occidentales, uno se identifica con una “museificación científica” que da cuenta del contexto espacio temporal y social de los mismos y el otro con una “museificación estética” que pone énfasis en los valores plásticos que al parecer desde esta óptica nada tienen que ver con la historia de las sociedades. Definir en el espacio museográfico al objeto como “artefacto etnográfico” o como “piezas arqueológicas”, implica señalar la distancia espacio-temporal y cultural explicando cuáles son sus significados esotéricos, sus funciones, sus técnicas y materiales, mientras que definirlo como “obra de arte” supone la anulación de las distancias con el Occidente moderno exaltando el nombre, tiempo y lugar del artista o de la comunidad que lo creó.<sup>22</sup>

Respecto al montaje del Museo de Quai Branly García Canclini, haciéndose eco de lo planteado por antropólogos como Clifford, Godelier y Descola, entre otros,<sup>23</sup> señala que “la exposición presenta una lectura estetizante con una pretensión universalizadora condicionada por la historia colonial francesa, desde la que se decide cuáles son obras maestras”. El edificio permite una circulación por desfiladeros en penumbras en los que destacan las vitrinas iluminadas donde se encuentran las piezas sin ninguna información, salvo la de los textos que introducen a las salas y unos pocos videos sobre ceremoniales o vida cotidiana de las comunidades: “la escasez de explicaciones y sobretudo la penumbra general propone una estetización uniforme”.<sup>24</sup>

En sintonía con esta cuestión María Hellemeyer analizó los criterios curatoriales aplicados en la Sala de Arte Precolombino del Museo Nacional de Bellas Artes, inaugurada en septiembre de 2005 (y desmontada hace ya más de dos años) reivindicando el interés por rescatar los valores “artísticos” de las piezas en comparación con el “criterio científico” que rigió el montaje de las salas sobre culturas precolombinas del Museo de La Plata, y, aunque con ciertos matices, las salas dedicadas a los Andes y el NOA prehispánicos del Museo Etnográfico.<sup>25</sup> La autora opone el montaje “científico” al “artístico” señalando que en el museo de La Plata “la iluminación y la agrupación en las vitrinas no permite destacar los aspectos plásticos de cada una de las piezas”;<sup>26</sup> mientras que en el Etnográfico “las piezas son exhibidas como objetos de estudio antes que como obras con valores estéticos”.<sup>27</sup> Hellemeyer plantea que solo en el MNBA hay “un rescate de la dimensión estética del arte precolombino” expresado en los criterios de iluminación tenue, con una luz focal sobre las piezas y señala, además, que “en la sala el visitante dispone de la información contextual que provee la arqueología y permite acercar algunas de las ideas que dieron origen a este arte, para sumarlas a la interpretación estética”.<sup>28</sup>

Cuando la autora plantea en términos de “sumar” la información contextual a la “interpretación estética” confirma la escisión entre un abordaje científico de las piezas y un abordaje estético.<sup>29</sup> En la medida que se piensa en términos de cualidades ontológicas, pare-

---

21 Texto de la página institucional del Museo Quai Branly: [www.quaibrantly.fr](http://www.quaibrantly.fr)

22 Price refiriéndose a los “artefactos etnográficos” señala que las explicaciones didácticas desaparecen cuando se los exhibe como “arte etnográfico” de modo que se los desvincula de todas sus relaciones contextuales y este aislamiento los transforma en objetos únicos, valor constitutivo de las “obras de arte”. Sally Price, *op.cit.*, p. 86.

23 Los debates entorno al museo fueron publicados en Bruno Latour, *Le dialogue des cultures: actes des vrencontres inaugurales du Musée du Quai Branly, Paris, Babel, 2007.*

24 Néstor García Canclini, *op. cit.*, pp. 138-9.

25 El trabajo analiza el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el de Ciencias Naturales de La Plata y el Etnográfico “Juan B. Ambrosetti” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

26 María Hellemeyer, “Arte indígena o el triunfo del evolucionismo”, en María Alba Bovisio y Marta Penhos (comp.) *Arte indígena: categorías, prácticas, objetos*, Córdoba, Encuentro Grupo editor/ Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Catamarca, Colección Con-textos Humanos 3, 2010, p. 63.

27 *Idem*, p. 65.

28 *Ibidem*, p. 70.

29 Para ampliar este debate puede verse los otros trabajos compilados en el volumen que incluye el de Hellemeyer: María Alba Bovisio y Marta Penhos, *op. cit.*

ciera que si se evidencian rasgos estéticos es necesario suspender o pasar a segundo plano, los aspectos funcionales, utilitarios, etc., y viceversa, si hay un énfasis en explicar el objeto en su contexto originario será necesario relegar la exhibición de sus cualidades formales, es decir, estéticas. A este supuesto subyacente se agrega el de que las cualidades estéticas corresponden a las “obras de arte” y las funcionales, sociales etc., a los “artefactos”, ya sean etnográficos o arqueológicos, de modo que, por ejemplo, para que un orebok bidjogo de Guinea Bissau, talla en madera que encarna el espíritu de un difunto, pueda ser “obra de arte”, en este caso una escultura en madera, hay que sustraerle la funcionalidad ritual que la hacía ser “pieza etnográfica”.

En Argentina la vigencia de estos criterios se expresa cada vez que se exponen piezas precolombinas o etnográficas en ámbitos destinados al “arte”. Uno de los espacios consagrado fundamentalmente al arte contemporáneo que ha albergado en más de una ocasión obras precolombinas y etnográficas es la Fundación Proa, ubicada en el barrio porteño de La Boca. En todos los casos los criterios de montaje, más allá de la variedad de curadores, han denotado el peso de la “creencia” (uso esta palabra ex profeso apelando a toda la densidad de su sentido) acerca de la existencia de una dimensión estética que radica en cualidades plástico-formales de los objetos que hay que exaltar para justificar su definición como “obras de arte”, velando la dimensión histórico-contextual. Las piezas arqueológicas y los artefactos etnográficos pueden devenir obras de arte pero en la medida que se piensa que ontológicamente son una cosa o la otra se plantea un dilema que configura un objeto esquizofrénico, esquizofrenia que debe paliarse ocultando una de sus identidades y afirmando la otra.

Tomaré como ejemplo la primera de estas exhibiciones que se presentó entre marzo y mayo de 1999 a raíz de la adquisición por parte de la Cancillería argentina de la colección precolombina de Francisco Hirsch, salvándola de ser desperdigada en ventas al exterior.<sup>30</sup> La relación entre el montaje y los textos del catálogo es elocuente respecto a cómo operan los postulados que venimos analizando. En primer lugar, en el texto que abría el catálogo Guido Di Tella, canciller en ese momento, afirmaba los criterios que rigieron la conformación de la colección Hirsch:<sup>31</sup> las piezas precolombinas expresan un “diálogo representación-abstracción que las emparenta con el arte contemporáneo”; discurso que responde a una concepción primitivista que se remonta a principios del siglo pasado, el valor de las producciones no-occidentales se funda en este “parentesco” formal con el arte contemporáneo y es “gracias” al surgimiento de las vanguardias del siglo XX, que “rompieron la asociación entre arte, belleza y arte y naturaleza, arte y representación, [...] que comienza a apreciarse el llamado arte primitivo, tan valorado por Picasso y los cubistas en general”.<sup>32</sup> Di Tella insistía en que las piezas prehispánicas demuestran que “nuestro continente vivió procesos equivalentes a los tan admirados por los artistas de la modernidad...”.<sup>33</sup> Es por esta supuesta “equivalencia” que las piezas precolombinas han merecido exponerse en un espacio dedicado al Arte contemporáneo como Proa y pasar a formar parte de la colección de la Cancillería argentina conformada fundamentalmente por obras de artistas argentinos y latinoamericanos del siglo XX.

30 Alberto Rex González en uno de los textos introductorios del catálogo destaca a propósito de la adquisición de la colección Hirsch de arte precolombino: “Esta circunstancia adquiere mayor relevancia ante el serio deterioro de nuestra herencia cultural que tiene su origen en el saqueo, exportación ilegal y venta fuera del país de piezas arqueológicas, así como en la parálisis de muchas de las instituciones oficiales encargadas de la conservación del patrimonio”, AAVV, *Caminos sagrados. Arte precolombino argentino. La colección de la cancillería argentina*, Buenos Aires, Banco Velox, 1999.

31 Criterios equiparables a los de la colección Di Tella que hoy forma parte del acervo del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

32 AAVV, *Caminos sagrados...*, op. cit., s/p. Hemos analizado el rol de la Etnología, en particular las teorías de Franz Boas, y de las vanguardias europeas de principios del siglo XX, en el surgimiento de la categoría de “arte primitivo”, ver: María Alba Bovisio, “¿Qué es esa cosa llamada “arte...primitivo”? Acerca del nacimiento de una categoría”, en *Epílogos y prólogos para un fin de siglo, VIII Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, 1999, pp. 339-350.

33 Respecto a la existencia de “abstracción” en la América Prehispánica, Paternosto propone un análisis que se opone a esta idea de “parentesco” entre el arte prehispánico y el moderno, y señala la originalidad y especificidad de la abstracción amerindia. Ver César Paternosto, *Abstracción: el paradigma amerindio*, Bruselas, IVAM, 2001.

En consonancia con los planteos de Di Tella, la muestra se “completaba” con la proyección de una serie de diapositivas, tomadas del catálogo de la exhibición “Primitivismo en el arte del siglo XX: afinidad entre lo tribal y lo moderno”, montada en el MOMA en 1984, insistiendo en el “parecido” (affinity) entre las obras de África y Oceanía y las de vanguardia desde el cubismo hasta la abstracción pospictórica. Este recurso confirmaba que la presencia del arte prehispánico argentino en un lugar destinado al arte del siglo XX se justificaba porque podía ser asimilado al “Arte Primitivo” consagrado por la modernidad vanguardista.

El texto que sigue al de Di Tella es el de Alberto Rex González, gran maestro y promotor de la arqueología argentina, quien además de enfatizar la importancia de las acciones tendientes a la preservación del patrimonio, ubicaba la colección Hirsch en el contexto de las colecciones del NOA prehispánico para terminar destacando el valor “tanto del punto de vista estético como arqueológico de la colección Hirsch”, reforzando la idea de una doble condición que radicaría en los objetos.

El texto central del catálogo, “Caminos sagrados”, es de autoría de otro gran experto en arqueología del NOA, José Antonio Pérez Gollán, y se estructura en tres apartados, el primero dedicado a hacer un paneo de los estudios sobre arte precolombino en la Argentina, el segundo a plantear los principales topos de la cosmovisión andina (relación con el medio ambiente, culto solar, consumo ritual de alucinógenos, etc.) y el último a presentar un panorama de la historia precolombina del NOA. El tenor del texto (en el que no hay ni análisis, ni alusiones específicas a las piezas exhibidas) responde claramente a una voluntad contextualizadora de los objetos expuestos a través de un discurso disciplinar, el de la Arqueología. Sin embargo, el montaje denotaba otra intencionalidad muy semejante a los criterios que rigieron el del Pabellón de Sesiones del Louvre. Las piezas se ordenaron por materiales, metal, piedra y cerámica<sup>34</sup> y las referencias de las mismas, sumamente escuetas y casi tautológicas, “vaso decorado...”, “escultura antropomorfa en piedra”, se ubicaban en carteles en las paredes de modo que en las vitrinas se vieran solo los objetos. En el caso de las piezas de cerámica, como la historia del NOA prehispánico se ha construido a través de este tipo de materiales a partir de los cuales se han “definido” estilos cerámicos que se identificaron con culturas, se les asignaba una pertenencia cultural, Ciénaga, Aguada, etc., pero los metales y las piedras como no siempre se ajustan a las definiciones surgidas de los estilos cerámicos se presentaban sin filiación. Ciertamente en la catalogación de toda la colección (que se consigna al final del catálogo) se brinda la información completa de cada pieza y su posible adscripción cultural pero justamente esta información, que es requerida por los organizadores oficiales en el momento en que se registra la colección como patrimonio del estado, no jugó ningún rol significativo en el montaje, centrado y guiado por las cualidades plástico formales de las piezas, de ahí que se las agrupe no solo por materiales sino por formatos y diseños. Las piezas se imponían al espectador en tanto formas plásticas, “obra de arte”, y toda la información arqueológica (procedencia, función, época) quedaba relegada en el afán de que no perturbase la “experiencia estética”. Era necesario que la “pieza arqueológica” desapareciese para que la “obra de arte” pudiese aparecer.

Estos dilemas museográficos que se plantean ante objetos amerindios, africanos asiáticos y de Oceanía parecieran no surgir frente a objetos de la Antigüedad greco-latina o medievales. De hecho no se ha generado ningún debate respecto a cómo mostrar “piezas arqueológicas” como las Victoria de Samotracia en el Louvre equiparable a los desatados frente a las colecciones etnográficas africanas o amerindias. Los montajes en los museos de Bellas Artes de imágenes religiosas paleocristianas, románicas o góticas, de cerámicas griegas, esculturas funerarias etruscas, etc. no expresan conflictos con los criterios de montaje general, al parecer no existe frente a estos objetos la tensión entre museificación

---

<sup>34</sup> Criterio que se mantiene hasta hoy en la exposición en el Palacio San Martín.

científica vs museificación estética que se plantea ante piezas prehispánicas o producciones etnográficas. ¿Por qué? La respuesta radicaría en una cuestión disciplinar, el dónde y cómo mostrar objetos pareciera estar en estrecha relación con las disciplinas que los analizan y los “explican”.

El estudio de la Antigüedad del Viejo Mundo surgió desde sus inicios en el Renacimiento como una rama de los estudios humanísticos.<sup>35</sup> Como se trataba de sociedades con escritura cuando por algún motivo faltaba el texto escrito se recurría a la excavación arqueológica de modo que la Arqueología junto con la Filología funcionaban como ciencias “auxiliares” de la Historia. Desde esta perspectiva se concibe la existencia de una historia del arte de obras europeas -e incluso del Cercano Oriente y de Egipto en la medida que han influido en el desarrollo de las occidentales- producidas antes de la aparición histórica del concepto de “arte”; incluso aquellas provenientes del “registro arqueológico” porque la arqueología europea entendida como disciplina histórica construirá un objeto de estudio pertinente para la Historia del Arte. Construcción articulada con el empeño puesto por la sociedad renacentista en la reconstrucción de la utopía perdida, el pasado grecolatino, que motorizó el desarrollo conjunto de la Arqueología y la Historia del Arte.<sup>36</sup>

En cambio, el estudio de la Antigüedad del Nuevo Mundo surge mucho después, hacia la segunda mitad del siglo XIX, y se aplica a sociedades que en ese momento se clasifican como “ágrafas”, de modo que antes estas la Arqueología se libera de su relación con la Filología y se acerca a la Antropología; en particular a la Etnología en la medida que esta ausencia de escritura, identificada con un estadio “primitivo”, equipara a las sociedades prehispánicas con las etnográficas tanto amerindias como de África y Oceanía, cuyo estudio se enlazaba claramente con la empresa colonial.<sup>37</sup>

Los objetos de la arqueología del Viejo Mundo fueron valorados desde un primer momento como “obras de arte”, modelo para los artistas del Renacimiento, piezas preciadas para coleccionistas y mecenas. Por su parte, los objetos de la arqueología del Nuevo Mundo fueron colectados en primera instancia no por arqueólogos sino por los conquistadores y colonizadores que los sustrajeron de sociedades vivas, vale decir, que se trató de “artefactos etnográficos” que circularon por Europa fundamentalmente como “curiosidades”.<sup>38</sup> Esta condición etnográfica se proyectó sobre todos los objetos precolombinos que con el tiempo pasaron a ser piezas arqueológicas procedentes de excavaciones. De modo que si el desarrollo de los estudios sobre los objetos de la antigüedad del Viejo Mundo habilitó la posibilidad de su inclusión en la historia del arte occidental, el de los objetos del Nuevo Mundo los consignó al campo de una Arqueología configurada bajo el paradigma a-histórico de la Etnología de fines del siglo XIX. En consecuencia se distribuirán los objetos entre museos de Etnografía y de Bellas Artes con sus respectivos modelos museográficos.

### **El destino de los objetos: la descontextualización y el anacronismo**

A través del análisis precedente hemos querido mostrar que la ontologización de los conceptos de obra de arte, piezas arqueológicas y artefactos etnográficos articulada con los desarrollos disciplinares sustenta la vigencia de dos concepciones museográficas “en pugna”, o al menos en tensión, “la científica”, que correspondería a la Arqueología y la Etnología, y la “estetizante” que provendría del campo del Historia del Arte y la Estética, la primera funcionaría contextualizando los objetos, en tanto que la segunda actuaría en sentido inverso, descontextualizándolos.

Sin embargo, como bien señala Schaeffer respecto de los artefactos etnográficos:

---

<sup>35</sup> George Kubler, *Arte y arquitectura en la América Precolonial*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 33.

<sup>36</sup> José Alcina Franch, *Arqueólogos y anticuarios*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1995, p. 17.

<sup>37</sup> Es elocuente la existencia en Europa, EE.UU. e incluso Latinoamérica, de cátedras y departamentos universitarios abocados al estudio de África, Oceanía y América Precolombina. ¡Descabellada relación de continente, tiempos y lugares!

<sup>38</sup> José Alcina Franch, *op. cit.*, p. 21; María Alba Bovisio, “El periplo del objeto mitológico: itinerarios simbólicos del arte prehispánico entre los siglos XVI y XX”, *Journal de Ciencias Sociales*, revista académica de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Palermo, Buenos Aires, 2013, en prensa.

la descontextualización y desfuncionalización de los artefactos en cuestión tuvo lugar mucho antes de exponerlos. El gesto decisivo fue el hecho mismo de extraerlos de la sociedad que los produjo y los utilizó, y ese gesto no podría ser anulado oponiendo una buena museificación cognitiva a una “mala” museificación estética [...] Aún cuando ellos fueran devueltos a su sociedad de origen eso no los haría recuperar sus contextos de funcionamiento originales [...] y esto por razones que en parte serían las que harían posible ese retorno, a saber, un posicionamiento diferente de la sociedad en cuestión.<sup>39</sup>

Lo mismo podría afirmarse acerca de la exhibición de objetos prehispánicos, coloniales, de la Europa premoderna o incluso del Occidente moderno en cuyo origen no estuvo la intención de ser mostrados para ser contemplados con fines estéticos (en el sentido kantiano del término), inevitablemente son descontextualizados y desfuncionalizados. Toda exhibición museográfica de objetos que no fueron pensados para tal fin implica una modificación de su estatus originario ya sea en un museo de Bellas Artes, de Etnología o de Arqueología, vale decir, pasan a ser otra cosa en tanto provocan otra cosa, ejercen otra acción, interpelan de otro modo a los sujetos con los que interactúan. El problema en el caso de los objetos etnográficos y de los prehispánicos no radica en las descontextualización sino en que se trata de un “proceso exógeno resultado de relaciones de dominación y explotación”.<sup>40</sup>

Por otra parte, podemos pensar que el destino ineludible de los objetos es ser descontextualizados y desfuncionalizados en la medida que, al permanecer en el tiempo, trascienden su contexto originario y adquieren nuevas significaciones y funciones. En este sentido la reconstrucción de la memoria que atestiguan los objetos sería posible a través del reconocimiento de la vida de estos, que al igual que los sujetos, sufren transformaciones y redefiniciones a lo largo del tiempo y su devenir o mutar de un modo de ser a otro (de artefacto etnográfico a obra de arte y viceversa) expresaría las posibles vidas del objeto en la trama relacional con los sujetos a los que interpela y que lo interpelan a su vez.

Podemos entonces, proponer que la reconstrucción del sentido originario no debe entenderse como opuesta a la consideración de los sentidos que el objeto adquiere en nuevos contextos de circulación y que, por otra parte, la comprensión de la significación de un artefacto etnográfico o arqueológico demanda un contexto tanto como una obra de arte. La oposición estetizante vs. científica pareciera negar la dimensión histórica de las producciones artísticas. Cuando estamos frente a una obra de Van Gogh la información acerca de cuándo, cómo, dónde, para qué, etc., pintó esa obra es tan “necesaria” como frente a un ajuar funerario prehispánico o la parafernalia chamánica<sup>41</sup>. La operación estetizante, entendida como la exhibición despojada de datos contextuales, es una operación que afecta a la definición de todo tipo de objetos porque los significados no emanan de estos sino que se constituyen en la trama de las relaciones con los sujetos en determinados espacios de uso, circulación, etc. Al respecto Gell propone indagar el contexto en el cuál un objeto (etnográfico, prehispánico, pre-renacentista, etc.) deviene “obra de arte” por las significaciones que se ponen en juego: “...the nature of the art object is a function of the social relational matrix in which is embedded. It has no „intrinsic“ nature independent of the relation context”.<sup>42</sup>

#Si rechazamos toda posición esencialista y ontologizante y pensamos al objeto como

---

39 Jean Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 61.

40 *Idem*, p. 62.

41 Como bien señala Descola la crítica acerca de la descontextualización estetizante del montaje del Museo Quai Branly podría aplicarse a los museos de arte que no se interrogan acerca de los contextos socio-históricos de las obras que exponen. Citado en Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 139.

42 Alfred Gell, *Art and agency. An anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 7. Excede los alcances de este trabajo profundizar esta cuestión pero, siguiendo a Gell podemos plantear que no solo no se pueden definir las categorías de objetos en términos ontológicos sino que las categorías mismas de sujetos y objetos son relaciones. Tanto objetos como sujetos ejercen agencia, vale decir, se constituyen en sujetos activos, de modo que, por ejemplo, una escultura que encarna a la deidad como el caso de las wakas andinas, funciona como persona, y un chaman que es medio para la comunicación con la deidad se constituye en objeto.

una entidad viva y actuante concluimos en que su descontextualización, desfuncionalización y refuncionalización son inevitables. Las concepciones relacionales implican que no hay un único contexto verdadero del objeto sino que en la vida de los mismos estos ocupan lugares diversos en los que encuentran diversas definiciones. Por ejemplo, una pipa para fumar alucinógenos en tanto entidad viva que propicia la transformación chamánica deja de serlo en el momento mismo en que es sacada del ámbito en el que se la usaba e interpelaba en relación a esa práctica, más allá del modo en el que se la exhiba. En este sentido coincidimos con García Canclini cuando afirma que la “fascinación” por los objetos no-occidentales podría crecer si nos preguntamos por su historia y entendemos cómo se “recargan de sentido en contextos diferentes, y si el museo –de antropología o de arte- brindara conocimientos contenidos no en el objeto sino en el trayecto de sus apropiaciones”.<sup>43</sup>

Si pensamos que no existen en términos ontológicos piezas arqueológicas, objetos etnográficos y obras de arte sino simplemente “objetos” originados en una diversidad de contextos, no hay objetos que naturalmente pertenezcan a determinado campo de estudio, ni a determinados espacios de circulación y consumo, de modo que, ni un óleo sobre tela del siglo XVI pertenece “por su naturaleza” al Museo de Bellas Artes, ni el fetiche africano al de Etnología. No hay lugares de exhibición correctos y otros incorrectos de acuerdo a los “tipos” de obras producidas por los hombres a lo largo de la historia porque la definición de esos “tipos” responde a artificios conceptuales construidos en el desarrollo de esa misma historia y como tales pueden ser deconstruidos. Asumir esta posición implica abandonar la pregunta acerca de qué lugar, museo o campo disciplinar le corresponde a los objetos y encarar la indagación acerca de cómo cada campo se los apropia, a través de saberes y técnicas, naturalizando sus respectivas pertenencias.<sup>44</sup>

Si en cambio de ontologizar los objetos en los tipos enunciados asumimos que esas categorías son representaciones surgidas de situaciones relacionales que involucran a objetos, espacios y sujetos, será en esa trama y de acuerdo a la relación de agencia donde el objeto hallará su definición. En este sentido el camino hacia la reconstrucción de la memoria histórica a través de las obras humanas debería fundarse en: una apertura transdisciplinar en función de abordar la pluralidad anacrónica propia de los objetos del pasado y del presente, el abandono del supuesto de que hay modos “verdaderos y científicos” de explicar ontológicamente a los objetos, y el planteo de la pregunta acerca de quienes y para qué se apropian de la memoria encarnada en los estos.

Quizás sea hora de asumir que, como bien señala Didi-Huberman, “la historia es una forma poética, incluso una retórica del tiempo explorado”.<sup>45</sup> Las operaciones sobre los objetos que nos llegan del pasado más lejano o más cercano corresponden a esa retórica de exploración.

---

BOVISIO, María Alba; “El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas”. En CAIANA. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 3 | Año 2013. URL: [http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article\\_2.php&obj=130&vol=3](http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=130&vol=3)

---

---

43 Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 140.

44 La muestra curada por el antropólogo Philippe Descola en el Museo Quai Branly en 2010, *Le fabrique des images. Visions de monde et formes de la représentation, es a nuestro juicio (más allá de la posibilidad de debatir el criterio curatorial y la teoría que lo sustentó) un buen ejemplo de nuevas posibilidades de pensar e indagar a las “obras de factura humana”. Descola incluyó objetos de los cuatro continentes y de todas las épocas en función de la pregunta acerca de las relaciones entre las ontologías y los sistemas de representación, pregunta válida tanto para una obra de Van Eyck como para una miniatura esquimal tallada en asta de principios de siglo XX, una pintura sobre corteza de aborígenes australianos, un manuscrito miniado de Saint Server, el tambor de un chaman siberiano, máscaras de Costa de Marfil, esculturas aztecas, etc.*

45 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 41.



## ANEXO

# Glosario

### **Arte cibernético**

Esta denominación ha sido aplicada al arte que trabaja sobre el procesamiento de la información. La tendencia se consagra con la exposición *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts* (Londres, 1968). En 1969, se realiza la muestra *Arte y Cibernética* en la Galería Bonino de Buenos Aires.

### **Arte procesual**

Esta tendencia del arte conceptual busca evidenciar el proceso pragmático del arte. Su interés fuertemente analítico está centrado en presentar los elementos y las transformaciones que generan una obra, en la reflexión sobre la naturaleza del arte. En general son obras efímeras, tanto por los materiales empleados como por su duración.

### **Assemblage. Ensamblado**

Construcción u objeto de materiales diversos que no evidencia regla compositiva alguna. El *assemblage* es heredero del *objeto encontrado*, en tanto se construye con él y otros materiales pobres, como los desperdicios industriales. En 1961 se consagra esta práctica en la exposición *The Art of Assemblage* del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York.

### **The Art**

of *Assemblage* del Museo de Arte Moderno de la ciudad de Nueva York.

### **Body Art. Arte del cuerpo**

Tendencia en la cual el cuerpo se convierte en soporte de la acción estética. El *Body Art* puede ser parte de una *performance*, es decir de una actuación. Pero, a diferencia del teatro, no necesita de la audiencia.

Tatuar, maquillar, travestir o herir el cuerpo son concebidas como formas de arte corporal, en tanto aluden a ritos ancestrales practicados por todas las culturas.

### **Conceptualismo lingüístico**

El conceptualismo lingüístico es considerado como el *arte conceptual* por antonomasia, ya que elimina el objeto y otorga a la idea un valor preeminente por sobre el de la realización. Esta tendencia analiza la naturaleza del *concepto de arte* desde el punto de vista de la filosofía y la lógica.

### **Environment. Ambientación**

El *environment* o ambientación es la apropiación de un espacio físico en que se desarrolla un planteo artístico. El espectador cumple un papel activo, se involucra con todos sus sentidos mientras recorre el espacio.

La ambientación pretende una superación de los géneros tradicionales ya que incluye pinturas, esculturas, objetos e inclusive música.

## **Estructuras primarias**

Ver **Minimal Art**.

### **Graffiti**

El *graffiti* como forma artística es una expresión que nace en la ciudad.

Las calles, los subterráneos, las paredes de los edificios son los soportes de estos dibujos, signos y alfabetos cifrados, generalmente realizados con pinturas industriales en aerosol y es-téciles. Frases cuestionadoras o humorísticas forman parte del contenido de los *graffitis*; una tendencia *underground* (de arte alternativo) surgida a mediados de los años 70, especialmente en los Estados Unidos. El *graffiti*, arte marginal que se apropia del espacio urbano, en los años 80 ingresa a los museos y galerías, y con ellos a los circuitos comerciales.

### **Land Art. Earth Art**

Propuestas artísticas que intervienen directamente sobre el paisaje. El artista sale de su taller para realizar una acción más o menos efímera sobre la naturaleza que registrará por medios fotográficos, videos, films u otro tipo de documentación que posteriormente se exhibirá en una galería.

Por lo general son obras a gran escala y revisten cierto carácter ritualista. El término fue empleado por primera vez a fines de los 60, aunque tiene su origen en anteriores experiencias relacionadas con el *arte conceptual*.

### **Minimal Art. Arte mínimo**

Esta tendencia, básicamente presente en la escultura, también ha sido denominada como *estructuras primarias*. Los objetos tridimensionales se basan en formas de mínima complejidad. Este principio de reducción es asimismo regulador de los aspectos significativos de la obra. Se trata de estructuras realizadas con materiales, e inclusive, técnicas industriales.

De este modo las superficies son lisas, sin rastro de textura o referencia a la manualidad. La tendencia tiene su origen en los Estados Unidos en diversas exposiciones realizadas durante los años 1965 y 1968.

### **Múltiple**

El *múltiple* es un objeto artístico específicamente creado para ser reproducido. El acercamiento del arte con la máquina da como resultado su aparición. De este modo se aplican al objeto artístico principios que le son ajenos como el de racionalidad del procedimiento mediante el cual su reproducción es posible.

### **Objet trouvé. Objeto encontrado**

Es la denominación que en el *surrealismo* se le ha dado a objetos hallados en forma ocasional y a los que el artista adjudica cierta significación. Estos objetos, extraídos de su contexto habitual, se incorporan a una obra o se los presenta en forma autónoma como tal. Por medio de esta operación de *extrañamiento*, dichos objetos pierden su función y utilidad primitiva para pasar a adquirir la que el artista les asigna en el contexto significativo de la obra. La libre asociación del objeto encontrado con otra realidad -física o psíquica- es uno de los principios que lo rigen.

### **Performance. Acción**

Desde principios de los años 70 se denomina *performance* o acción a una serie de experiencias estéticas que tienen como centro el potencial expresivo del cuerpo. Si bien tiene su origen en la danza y el teatro, la *performance* se mantiene ajena a las codificaciones culturales de ambas artes y en esto reside su peculiaridad.

## **Posmodernidad artística**

### **Pintura posmoderna**

A mediados de la década del 70 y principios de la del 80 aparecen en Europa y Estados Unidos ciertas tendencias artísticas que responden a la ideología de la posmodernidad. Así, tanto la *Transvanguardia italiana*, teorizada por el crítico Achille Bonito Oliva, como los Nuevos salvajes alemanes o la *Nueva imagen* en los Estados Unidos, basan sus ideas en la recuperación de la pintura -luego del auge del *arte conceptual*-, el desinterés por la innovación y la consecuente recuperación de la historia, el predominio de la subjetividad, y el eclecticismo estilístico.

Es característico de los artistas de esta tendencia la utilización de la historia del arte como un *repertorio*, apropiándose de sus imágenes y conceptos por medio del recurso de la *cita*. No obstante haber diferencias entre las distintas tendencias nacionales, el *expresionismo* fue el elemento unificador de esta pintura.

### **Videoarte**

La experimentación con la imagen electrónica nace hacia fines de los años 50. El video como medio artístico emerge hacia mediados de la década del 60 en Estados Unidos, con la cámara grabadora portátil y la investigación de las posibilidades estéticas del medio.

El *video-arte* puede agruparse en varias categorías: la *video-acción*, el *video experimental*, y su combinación con otras disciplinas y prácticas como la *video-escultura*, la *video-instalación*, la *video-performance* o el *video-environment*.

## **Módulo 3**

Ambientación extendida

Común a todas las carreras

**Después del largo camino recorrido solo queda el Módulo 3:  
"Ambientación Extendida".**

**Este módulo es común a todas las carreras y se realizará  
durante el Primer Cuatrimestre de 2020**

**¡¡¡Buen comienzo!!!**

**El equipo de Ingreso 2020**